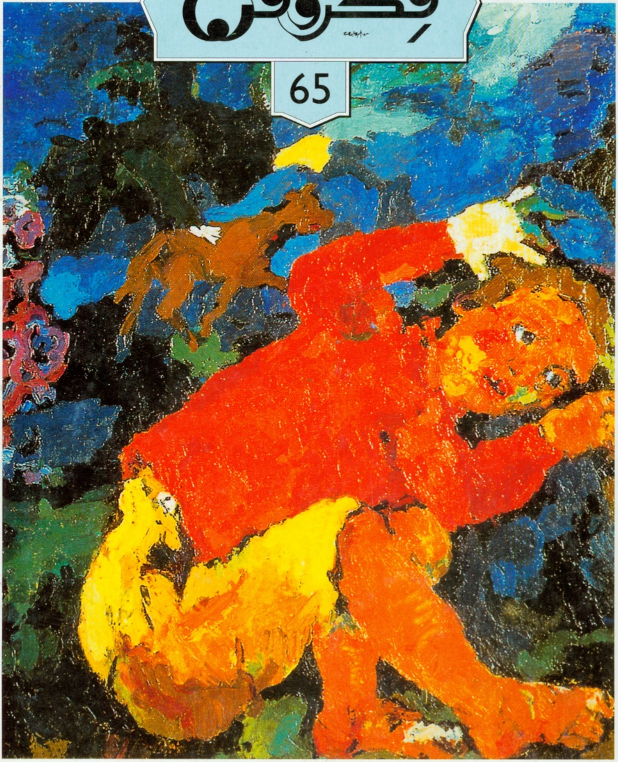
INTER NATIONES

فكر وفن

65



تترافق الانعطافة من الألف الثاني إلى الألف الثالث في أوروبا بانعطافة في المجالين الاقتصادي والاجتماعي. ويشرف العصر الصناعي اليومَ على النهاية، ونحن مقبلون في سرعة بالغة على عصر الخدمات، ويقبل العالم كلّه على عصر المعلومات والاتّصالات.

وتتجلّى نهاية العصر الصناعي في منطقة الرور بأوضح صورها؛ فقد هجرته مناجم الفحم وصناعة الصلب إلى أماكن أخرى من العالم، بعدما كانتا سببًا في الرزق لأبنائه. غير أنّهما إذ رحلا خلّفا وراءهما ما كانا يستخدمانه من عدّة ومنشآت. وليس يمكن اليوم الخلاص من هذه «الخردة» بإزالتها، كما أنّه ليس يمكن أنْ تُهجر تلك الأرض التي استُعمرت استعمارًا متفرّقًا إثر ازدهار الاقتصاد في السنوات الماضية فألحقَ بها الضرر. وإنّما ينبغي أنْ تُشكّل هذه المناطق تشكيلاً جديدًا، فلا بدّ أنْ توجد أحياز معاشية واقتصادية جديدة ذات نوعية عالية، بحيث تصبح جزءًا من البيئة المحيطة. فهل ثمّة فرصة للبدء في نهاية فترة من فترات النموّ في عملية تجديد تحلُّ استغلال القيم الداخلية محلَّ التوسُّع الدائم؟ ويسعى مشروع معرض البناء الدولي لمتنزّه إيمشر الذي يُعرِّف به في مقال «استشراف المستقبل. المعمار في آخر العصر الصناعي» أنْ يتحسّس الإجابة على هذا السؤال مستندًا في ذلك إلى تصوُّرات جديدة.

والخطط الجديدة لمصلحة القطارات الألمانية ذات أهداف مشابهة. ويعرض مقال «نهضة محطّات القطار. المدينة في القرن الحادي والعشرين» لهذه الأهداف: زيادة النقل العامّ على سكك الحديد على حساب النقل الفردي والنقل الجوّي، والعفو عن الإتيان على المزيد من الأراضي عن طريق استغلال الموارد، والتخفيف من ضياع الأحياز الحياتية وسط المدن، وتجنُّب تشتيت الاستيطان، وبثُّ الحياة في مزيد من المراكز في المناطق الحضرية. وكانت محطّات القطار وما يتّصل بها من سكك حديدية غيّرت وجه المدن في القرن التاسع عشر تغييرًا أساسًا، وأفضت إلى قيام بنى جديدة فيها، فهل تملك أنْ تفعل الشيء عينه في القرن الحادي والعشرين.

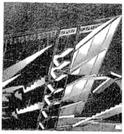
ومَن منّا لا يحبُّ ممارسة الرياضة أو متابعة نقلاً لمباراة في كرة القدم آخر الأسبوع؟ بل كم منّا هجروا مضاجعهم أثناء الألعاب الأولمبية في أطلانطا ليتابعوا على شاشة التلفاز المنافسات الرياضية الجارية عبر المحيط؟ ونغفل في كثير من الأحيان عن أنّ الرياضة لا ترمي دائمًا إلى تقوية البدن أو الترويح عن النفس وحسب، بل يمكن لها، إلى ذلك، أنْ تخدم أغراضًا اقتصادية، أو وطنية، أو حتّى سياسية. ويتيح لنا المقال الموسوم «اللعبة الباردة بالنار الأولمبية» نظرة خلف الكواليس، بل قل نظرة خلف المدرّجات الرياضية. فيرجع بنا كاتب المقال إلى تاريخ الألعاب الأولمبية، ويكشف لنا، متّخذًا في ذلك الألعاب الأولمبية من عام 1936 مثالاً، مقدار عشق الناس إلى الرمزية ومظاهر الانتصار، وكيف أنّ الرياضة تحقّق هاتين الغايتين على نحو فائق، وكيف يمكن، لهذا، أنْ تستغلّ السياسة الرياضة لتحقيق أهدافها.

وضربت «المدارس الفكرية» في السنوات الأخيرة في الدروب ذاتها التي ضربت فيها سابقاتها في القرون الماضية، والتي كانت كلّما حانت نهاية قرن تطلع على الناس بألعاب إستراتيجية تنبئهم بسوء الطالع وخراب الدنيا، هذا، على الرغم من أنّ نهاية الحرب الباردة توجب استشراف عكس ذلك. غير أنّ هؤلاء يرون خطرًا لحرب جديدًا في المستقبل، ألا وهو صراع الحضارات. فتجد صامويل هنتنغتون، مثلاً، وهو أستاذ في جامعة هارفارد، يأتي في كتابه «صراع الحضارات» الذي لقي اهتمامًا كبيرًا بنظرية مفادها أنّ الحروب في المستقبل لن تقع بين الدول الوطنية، وإنّما بين الحضارات. وينظر ميشائيل شتاينهاوزن في نظرية «صراعات الحضارات» بمقال وسمه بهذا العنوان أيضًا نظرة ناقدة فاحصة. ولا يرى محمّد سيّد طنطاوي، شيخ الأزهر، هو الآخر أيّة أمارات لصراع الحضارات هذا. وجاء في حديث أجرته معه مجلّة دير شبيغل: «إذا ما نظر المرء نظرة مدقّقة، ولم يلفت إلى الاستثناءات القليلة، ألفى الإسلام والثقافات الأخرى في العالم يسعون إلى التفاهم فيما بينهم بصورة متزايدة». وهذا هو موضوع مقال «الإسلام الحقّ واحد» الذي أدرجناه هنا.

صورة الغلاف الخارجية في الأمام: أوسكار كوكوشكا، جزء تفصيلي من لوحة «سُلطة الموسيقى» (1920)، زيت على كتّان.
100 x 151,5 cm

صورة الغلاف الداخلية: شارع الأعمدة بتدمر، سوريا

المحتويات



Yasmina Amekrane 4
ZUKUNFTSAHNUNGEN
Der Architekt am Ende des Industriezeitalters

ياسمينة أمقران
استشراف المستقبل
المعمار في آخر العصر الصناعي

Rüdiger Puhle 12
RENAISSANCE DER BAHNHÖFE.
DIE STADT IM 21. JAHRHUNDERT

روديغر بوله
نهضة محطّات القطار .
المدينة في القرن الحادي والعشرين

Bernd Kortländer 18
EIN DEUTSCHER DICHTER – HEINRICH HEINE

بيرند كورتليندر
شاعر ألماني - هاينريش هاينه

Renate Voigt 24
DAHEIM IN DER FREMDE
Der syrische Dichter und Chamisso-Preisträger
Adel Karasholi

ريناته فوغت
وطن في الغربة
الشاعر السوري عادل قرشولي الحائز
جائزة شاميسو للأدب

Mahdi Mohammed Ali 27
BADR SHAKER AL-SAYYAB –
FERN VON SYMBOLEN UND MÄRCHEN

مهدي محمد علي
بدر شاكر السيّاب
- بعيدا عن الرمز والأسطورة

Michael Steinhausen 31
KAMPF DER KULTUREN
Ist die Kommunikation zwischen den Kulturen gestört?

ميشائيل شتاينهاوزن
صراع الحضارات
هل الاتّصال بين الحضارات مشوّش؟

Hugo von Greifenklau 36
„ES GIBT NUR EINEN WAHREN ISLAM“
Scheich Mohammed Sayyid Tantawi im Gespräch mit dem
Nachrichtenmagazin DER SPIEGEL (3/1997)

هوغو فون غرايفينكلاو
«الإسلام الحقّ واحد»
حديث الشيخ محمد سيّد طنطاوي لمجلّة
دير شبيغل (3/1997)

Sonja Striegel 38
STUDIUM MIT RÜCKFLUGTICKET
Ausländische Studenten in Deutschland

سونيا شتريغل
بطاقة العودة إلزامية للطلاّب الأجانب في ألمانيا

Annette Bauer 41
DIE EUROPA UNIVERSITÄT VIADRINA

أنيته باور
جامعة أوروبا فيادرينا في فراكفوت على نهر الأودر

Peter Hoffmeister 43
DAS KALTE SPIEL MIT DEM OLYMPISCHEN FEUER
Berlin 1936 – Die olympischen Spiele und der
Nationalsozialismus

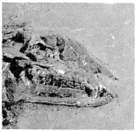
بيتر هوفمايستر
اللعبة الباردة بالنار الأولمبية
برلين 1936 ، الألعاب الأولمبية والوطنية الاشتراكية

Renate Franke 46
KUNST UND MACHT IM EUROPA DER DIKTATOREN
Eine Ausstellung im Deutschen Historischen Museum
in Berlin

ريناته فرانكه
الفنّ والسلطة في أوروبا المستبدّين
معرض في المتحف الألماني التاريخي ببرلين

المحتويات

Ursula Bode DER OBERWILDLING AUS WIEN Kokoschka in Dresden	49	أورسولا بوده كبير متمرّدي فينا كوكوشكا في دريسدن
Peter Sager DER HIMMEL AUF ERDEN Tiepolos Fresken in Würzburg	53	بيتر ساغر جنّة على الأرض رسوم تيبولو الجدارية في فورتسبورغ
Helen Mecklenburger NICHT KLECKERN, SONDERN KLOTZEN Man redet wieder über deutsche Filmemacher	60	هيلين مكلينبورغر إذا أطعمت أشبع ، وإذا ضربت أوجع عاد الحديث عن مخرجي الأفلام الألمان
Manfred Dworschak ATEMBERAUBENDES ABTAUCHEN IN EINE BODENLOSE DATENBANK Der Marburger Index	64	مانفريد دفورشاك غوص ينهر الأنفاس في قاعدة للبيانات لا قعر لها فهرس ماربورغ
KULTURCHRONIK	66	أحداث ثقافية
BÜCHER	75	قراءات



FIKRUN WA FANN, Nr. 65, Jahrgang 34, 1997.

فكر وفن. عدد 65 . السنة الرابعة والثلاثون . 1997 .

الإصدار والنشر : INTER NATIONES .

إدارة التحرير : الدكتورة روزماري هول . التحرير : ياسمينة أمقران .
الدكتور محمد الصادق طراد .

الإشراف على الترجمة والصفّ : الدكتور محمد الصادق طراد .

الترجمة : د. عمر الغول ، د. رفعت هزيم

الصف : Info-Satz Stuttgart GmbH .

التصميم : Graphicteam Köln .

الطباعة : Greven & Bechtold GmbH, Köln .

عنوان هيئة التحرير :

Dr. Rosemarie M. Höll

Hauptstr. 44, D-73278 Schlierbach

لايجوز إعادة طباعة نصوصٍ أو صور من هذه المجلّة إلاّ بإذن من الناشر .
ويعلن الناشر أنّ الآراء الصادرة في هذه المجلّة إنّما هي في الأساس آراء المؤلفين .

© 1997 INTER NATIONES

ISSN 0015-0932

BILDNACHWEIS FWF 65

U 1, U4, Seite 50, 51, 52: Katalog
U 2, Seite 79 (oben): aus „Syrien", Hirmer Verlag, München
Seite 4/5, 6, 7, 8: Katalog
Seite 9: IBA Gelsenkirchen, Manfred Vollmer
Seite 10: IBA Gelsenkirchen, Thomas Brenner
Seite 12, 17 (kl. Bild): DB Berlin, Hubrich
Seite 13: DB Berlin, Klee
Seite 15, 16/17: DB Berlin
Seite 19, 20, 23: AKG Photo, Berlin
Seite 21: H. Heine-Inst., Düsseldorf
Seite 25: Karin Wilck, Weiden
Seite 31: Europaverlag, München
Seite 32, 34, 35: dpa, Frankfurt/Main
Seite 37: Norbert Schiller, Kairo
Seite 38, 39, 40: David Aussenhofer, Berlin
Seite 41, 42: Heide Fest, Frankfurt/Oder
Seite 43, 46, 47, 48: Süddeutscher Verlag, München
Seite 45: Inter Nationes, Bonn
Seite 53, 54, 55, 56, 57, 58/59: Wolf-Christian von der Mülbe, Dachau
Seite 60: Twenty Century Fox of Germany
Seite 61: TOBIS FILMKUNST
Seite 62: c 1995 Warner Bros.
Seite 63: Buena Vista International
Seite 69: Isolde Ohlbaum, München
Seite 74: Forschungsinst. Senckenberg, Frankfurt/Main
U3, Seite 79 (unten): aus „Jordanien", Hirmer Verlag, München

استشراف المستقبل
المعمار في آخر العصر الصناعي

ياسمينة أمقران

صار عُمر المعرض الفنّي الذي يقام مرّة كلَّ عامين في البندقية مئة عام. وكانت إقامة المعرض على نحو مطّرد كلَّ هذه المدّة، وحرصُ القائمين عليه على رفعة مستوى المعروض فيه جعلا منه في هذه الأثناء أعلى المعارض الفنّية في العالم قدرًا. أمّا العمارة فليست بعيدة العهد في معرض البندقية؛ إذ تقام منذ عام 1980 وعلى فترات غير منتظمة معارض للعمارة لا تقلُّ عن أجنحة المعرض الأخرى جذبًا لانتباه الجمهور. وكان جوزيبه غلاسو، راعي معرض العمارة الأوّل في البندقية، تحدَّث في الاحتفال بافتتاح المعرض عام 1980 عن التناقض بين المؤسّسات والأفراد، وعن استحالة الجمع بين الاستهلاك الفردي والاستهلاك الاجتماعي للوقت والموارد. وأشار إلى صعوبة عرض سياقات معقّدة في معرض كمعرض البندقية. تتراوح من تخطيط المدن إلى استعراض العمارة لنفسها باعتبارها فنًّا من الفنون. وينبغي على معرض البندقية، في رأيه، أنْ يقدِّم أساسًا وأدوات للعمل، ومجالاً للتأمُّل، وحافزًا لحياة أكثر عمقًا، وعناية بالجوانب الجمالية والاجتماعية.

المعرض الدولي السادس للعمارة في البندقية

. . . أُقيم هذا المعرض في خريف عام 1996 في إطار موضوع عامّ طموح هو «استشراف المستقبل: المعمار متنبّئًا». وشارك في المعرض نحو سبعين معمارًا، ومصمِّمًا، وفنّانًا من نحو ستِّين بلدًا. وكان على هؤلاء أنْ يتقدَّموا بأعمال تتناول عمارة المدن وبنائها في المستقبل، وتعرضُ لدَور المعمار في تشكيل المستقبل.

المعمار متنبِّئًا؟

عُرضت في الرواق المركزي للحدائق نماذج جميلة، وصور أخّاذة، ونصوص بليغة، وأشرطة فيديو أُريد بها توثيق المشاريع المشاركة في المعرض، والتنويه بالمهندسين الكبار والمعماريين المشهورين الذين اعتادوا النجاح. فتجد ضمن هذه المشاريع مشروعًا مقترحًا للمعمار سير نورمان فوستر، يتمثّل في ناطحة للسحاب ارتفاعها 840 مترًا، اقترح المعمار أنْ تبنى في طوكيو. أو أحلامًا لليون كرير بمدينة الصفوة «أتلانتس» المبنية على النمط الكلاسيكي. إلاَّ أنّك لن تجد ضمن مخطَّط المعرض الذي يبدو أنَّ الأشياء عُرضت فيه على غير نظام معيَّن للموضوعات، مهما اجتهدت بالبحث، ما يدلُّ على قدرة المعمار على استشراف المستقبل. وعرض رينتسو بيانو مطارًا أنيقًا يستخدم التقنية الحديثة، وهو مطار قد بني منذ مدّة غير قريبة على جزيرة اصطناعية أُقيمت في خليج أوساكا. وأبدعت زها حديد ثانية بتصاميم تبهر الأنفاس جاءت فيها الجدران مائلة منحرفة. أمّا المكتبة الوطنية في باريس التي صمَّمها دومينيك بيرّو المتميّزة بأبراجها المضلَّعة، أو «المتحف الكلِّية» الغريب الذي صمّمه ألسندرو منديني في غرونينغن، أو المساجد التي صمَّمها عبد الواحد الوكيل فكلُّها معروفة؛ إذ قد بُنيت جميعها، وشاع الحديث عنها في وسائل الإعلام وقت

بنائها . أمّا العلاقة بين التذكير بدار الأوبرا في سيدني ، والتي كان يورن أوتسون صمّمها قبل ربع قرن . وكانت مثارًا للأنظار في حينها . وبين النظرة إلى مستقبلنا في العمارة فتبقى أحجية لا يتكشّف حلّها .

بل وحتّى أعمال المعماريين الاثنين والثلاثين الأقلّ شهرة . وأكثرهم من الجيل الأصغر من المعماريين . والذين جُمعت أعمالهم في قسم من المعرض سمّي «الأصوات الصاعدة» فلم تدلّ على أنّها قادرة على معالجة ما سيأتي به المستقبل من مشاكل ثقافية . وبيئية . واقتصادية بدأت ملامحها تتبيّن اليوم . فهؤلاء المعماريون ما يزالون يتمسّكون إلى حدّ بعيد بالأساليب والمواقف الخاصّة بالمعماريين المشهورين .

المعمار : ليس متنبّئاً؟

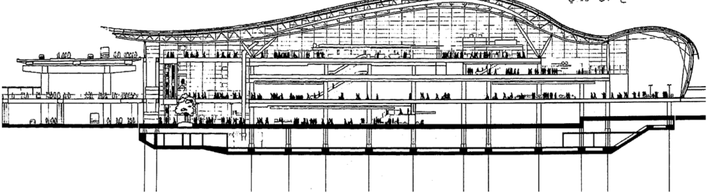
ركام الخرسانة . والأسقف والجدران المهشّمة . والخشب المشقّق . والغبار . والقذارة . وصرخات الاستغاثة . وصفّارات الشرطة تتجمّع معًا لتصبح جحيمًا : الهزّة الأرضية الفظيعة التي ضربت مدينة كوبه اليابانية كانت موضوع الرواق الياباني . فالمعماريون لا يستطيعون معرفة الأشياء قبل وقوعها ، إذ هم ليسوا متنبّئين . وكان هذا الفهم هو الذي دفع أراتا إيزوزاكي لاختيار هذه المشاهد المفزعة لتكون منظرًا مسرحيًا دالاً على العجز البشري . أمّا العبر التي ينبغي أنْ تستقى من كارثة كوبه . والتي نتج عنها وفاة أكثر من ستّة آلاف ضحيّة . وتهدُّم ما يزيد على 210 ألف بناء ، في رأي هذا المعمار فبسيطة . وهي أنْ يجتهد المعماريون عند إعادة بناء كوبه في أنْ يضمنوا مستقبل المدينة عن طريق إقامة مبانٍ أكثر مقاومة للزلازل ؛ فليس من واجب المعمار أنْ يحسّ بالهزّات قبل وقوعها أو أنْ يسجّلها ، فهي بيّنة جلية ، وإنّما ينبغي عليه أخذها بالاعتبار وحسب .

ولم يجد الزائر لأروقة الدول الأخرى أيضا أيّ أثر لاستشراف المستقبل . وأكثر ما كان يلقاه . في أحسن الأحوال . إلماحات مستقبلية مصمّمة ببراعة . أمّا فيما عدا ذلك . فقد مثّلت الأفكار والمشاريع المعروفة على تنوّعها . في أكثرها . فنّ العمارة المعاصرة بحسب المعايير الغربية . فهذا الفهم قد أصبح عالميًا . والأشياء تجري مجراها المعتاد .

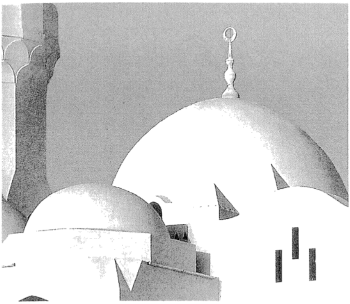
تغيير بدون نموّ؟

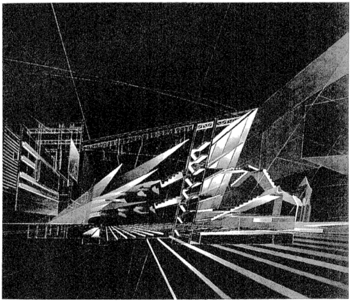
منذ بدأ التصنيع والمدن والأقاليم تنمو على نحو لا ينقطع . غير أنّ ما ينشأ عن هذا النموّ الكبير لا يكون مدنًا . وإنّما حواضر بالغة الضخامة ، ليس لامتدادها حدّ . فاليوم يسكن في طوكيو 26,5 مليون ساكن ، بعدما كان عدد سكّانها في عام 1950 6,9 مليون ساكن وحسب . وتلفي الأمر عينه في القاهرة . ومكسيكو ستي . وساو باولو . وبومباي . ولوس أنجلوس . وفي الأقاليم النامية من جنوب شرقي آسيا . وعلى الرغم من أنّك لا تجد في أوروبا أقاليم كبيرة كهذه تنمو نموًّا سريعًا ، لكنّك تجد مواضع كثيرة لا هي مدن ولا ضواحٍ لمدن . ولا قرى . لا قلب محدّدًا لها . ولا أطراف بيّنة . فهذا هو واقع المدن والضواحي الأوروبية اليوم . وحيثما نظرت في أوروبا في مثل أماكن السكنى هذه وجدتها لا تتميّز من سواها بشيء . الواحدة منها تشبه الأخرى . فضواحي أنتفربن تشبه ضواحي أثينا . وضواحي بوخوم تماثل ضواحي بودابست . وهذا راجع . في المحلّ الأوّل ، إلى نمط التطوّر في السكنى في الأربعين العام الماضية . ففي هذه الفترة تضاعفت مساحة السكنى في أكثر المدن بأوروبا . ولم تعرف المدن الأوروبية في تاريخها مثل هذا القدر من الاستهلاك للمساحات . فقد نمت المدن الصغيرة والمدن الكبيرة معًا لتصبح ضواحي : منطقة الراين الرور ، منطقة الراين الماين ، منطقة «راند شتات» في هولندا . وكانت نتيجة عملية التحضُّر هذه ،

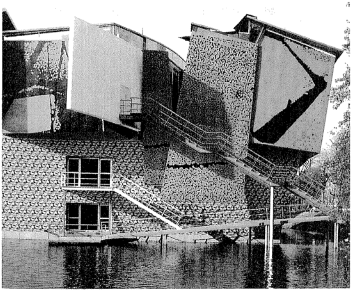
رينسو بيانو : مخطّط تصميمي
لمطار كانساي الدولي ، اليابان ؛
مقطع المبنى الرئيسي



الصور من أعلى إلى أسفل :
- عبد الوهاب الوكيل : قبة مسجد الكريش ، جدة
- زها حديد : دار الأوبرا بكارديف ، بريطانيا
- ألسندرو منديني : متحف غرونيغن ، هولندا







دومينيك بيرّو : مكتبة فرنسا الوطنية ، باريس

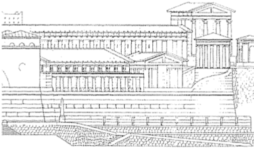
نورمان فوستر: أنموذج لناطحة سحاب «الألف» (840 m) . طوكيو

والتي جاءت في جزء منها نتيجة تخطيط مسبق . وفي جزء آخر من غير تخطيط انهيارًا بيئيًا . واقتصاديًا . واجتماعيًا : فاستهلاك الموارد مطّرد . والتوسّع السكّاني يلتهم المساحات الفارغة . وتضيع المساحات القريبة من المدن التي كانت تُستخدم للاستجمام . وكانت عاملاً في التوازن البيئي . وازدادت المسافة بعدًا بين المصانع وأماكن السكنى . وبين هذه وبين مراكز المدن . وازدادت العزلة الاجتماعية . وتعاظم الاعتماد على السيّارة . ويؤدّي مثل هذا التطوّر إلى التساؤل عن الخطط الموضوعة للسيطرة على النموّ في أماكن السكنى وفي استهلاك الموارد . وكذلك للتساؤل عن أثر هذا النموّ في المدن والتجمُّعات السكّانية .

ويجري اليوم في أوروبا جميعها ، على اختلاف في السرعة والقوّة ، تحوُّل من المجتمع الصناعي إلى مجتمع الخدمات . وأمّا المناطق الصناعية القديمة التي غدت الآن في حاجة إلى صيانة وإصلاح ، والتي تشكّلت مدنها ومناطقها وانطبعت عبر عدّة قرون بطابع الصناعة وحدها ، فأصبح لها «دور طليعي» ؛ إذ أنّ أكثر المدن والضواحي في أوروبا ستلقى مصيرها نفسه في وقت غير بعيد .

ولن يُعوَّض النقص الشديد في أماكن العمل في القطاعات المنتِجة بالقدر المرجوّ من خلال إيجاد أماكن عمل جديدة في قطاع الخدمات . وفي الإجمال ، فإنّ عدد العاملين في تراجع . كما أنّ معدّلات زيادة السكّان في تناقص ، بعدما كانت زادت زيادة كبيرة في شرق أوروبا في النصف الأوّل من التسعينات . بل وستبدأ المعدّلات بالتراجع مع بداية الألف القادم ؛ ففي حين أنّ عدد «مستهلكي» الموارد في انحسار . إلاّ أنّ استهلاك الموارد نفسه . بما فيها استهلاك الطاقة والموادّ الخام . في ازدياد .

كما أنّ معدّلات النموّ الاقتصادي تنخفض حتّى تكاد تنعدم . ومصادر المال اللازم الذي يمكن استخدامه في إعادة إعمار المدن التي باتت ضرورية لم

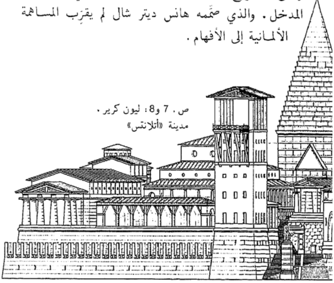


تعد تنهل من قوّة دفع النموّ الاقتصادي . والخزانات الحكومية غدت فارغة . والالتزامات الناشئة عن الضمانات الاجتماعية في ازدياد ، وتتعاظم معها الديون الحكومية .

وسعى المشروع الألماني المقدَّم لمعرض العمارة السادس في البندقية إلى الإجابة على التساؤل عن إمكانيات تحديث مناطق السكنى ، والمدن ، والضواحي وإعادة تنظيمها من حيث النوعية دون إعمارها إعمارًا جديدًا بدرجة كبيرة ، ودون استهلاك الموارد استهلاكًا شديدًا ، ومن غير الاعتماد على توظيف رأس مال حكومي كبير .

أي رمى المشروع إلى الإجابة على السؤال الذي مفاده : «تغيير من غير نموّ؟ ثقافة بناء المدن في القرن الحادي والعشرين» . واتّخذ هذا المشروع مثالاً له «معرض البناء الدولي لمتنزّه إيمشر» .

وبدا الرواق الألماني أكاديميًا غير واضح . فما كاد أحد يفهم الموضوع من خلال العدد الكبير من الصور المعروضة . وحتّى «مشروع البندقية» المبسَّط الظريف الذي جُعل عند المدخل . والذي صمّمه هانس ديتر شال لم يقرِّب المساهمة الألمانية إلى الأفهام .



ص . 7 و8 : ليون كرير .
مدينة «أتلانتس»

معرض البناء الدولي لمتنزّه إيمشر

يوجد في أوروبا اليوم ، دون شكٍّ ، عدد كبير من المشاريع المعمارية ومشاريع بناء المدن ، ومشاريع تشكيل للريف تعمل بموجب مبدأ الديمومة في التعامل والاقتصاد . ويُقصد بهذا المبدأ أنّ البشرية قادرة على جعل التطوُّر دائمًا . وذلك بأنْ تضمن الوفاء بحاجات الحاضر ، دون أنْ تهدِّد قدرة الأجيال القادمة على تحقيق حاجاتها . فثمّة ، مثلاً ، مبادرات من البلديات للحفاظ على نقاء الجوّ ، وتصوُّرات حول الاستغلال السكني التجاري في آن ، ونماذج لمدن قصيرة الطرق ، وتصوُّرات عن مناطق سكنية لا سيّارات فيها ، وتعديلات عالية الجودة في أبنية صناعية قديمة بحيث يمكن استخدامها على وجوه عدّة وبظروف استخدام فضلى ، وبنايات شمسية أخّاذة ، ومبان تراعي العوامل البيئية مراعاة مطّردة ، إلى جانب عدد كبير آخر من المشاريع التجديدية . غير أنّه ليس من بين هذه المشاريع واحد جعل من شأنه إعادة إعمار وتنظيم منطقة كاملة على نحو شامل . فمشروع معرض البناء الدولي لمتنزّه إيمشر ، وهو مشروع يلقى تقديرًا كثيرًا في ألمانيا والخارج ، هو الوحيد الذي يجمع بين مشاريع مستقلّة ليقرن بعضها إلى بعض في إستراتيجية لتطوير المناطق السكنية على نحو مقبول على المدى البعيد . فهو بذلك المشروع الوحيد القادر على تحديد الاتّجاهات وتقديم الإجابات في هذا المجال .

وفي عام 1989 أخذت شركة معرض البناء الدولي لمتنزّه إيمشر المحدودة المسؤولية على عاتقها مهمّة إعادة الإعمار الاقتصادي والبيئي للجزء الشمالي من منطقة الرور الأقلِّ تطوُّرًا . منطقة إيمشر : فجعلت لها هدفًا أنْ تعيد استخدام المنشآت الصناعية ، ومنشآت المناجم المهجورة ، وإيجاد مناطق صناعية فائقة الجودة (العمل في المتنزّه) ، وأنْ تدمج في ذلك أعمال الإنماء والتخطيط المدنية . فيُراد تجديد منطقة صناعية طولها 70 كيلومترًا ، وعرضها 15 كيلومترًا ، ومساحتها 800 كيلومتر مربّع . ويسكنها مليونان ونصف المليون من الناس ، بحيث يراعي هذا التجديدُ المستقبلَ . وتشترك 17 مدينة ، وكثير من المقاولين ، وعدد غير يسير من مبادرات المواطنين منذ عام 1989 في برنامج التجديد هذا الذي يشمل ما يزيد على مئة مشروع ، يشارك فيها أكثر من 150 معمارًا ألمانيًا وأجنبيًا . وتدلُّ هذه المشاريع دلالة واضحة على أنَّ عرض عمليات التجديد ومناقشتها لا يقلُّ شأنًا عن تقديم النتائج النهائية للمشاريع ، علمًا أنَّ التقديم النهائي لمعرض البناء الدولي متنزَّه إيمشر سيكون في 1999 .

ألم يجدوا سوى منطقة الرور القبيحة؟

. . . بل وأصعب جزء فيها ، منطقة إيمشر . لتكون أنموذجًا لمدينة المستقبل؟ «فمنطقة الرور» و«منطقة إيمشر» تعدّان أمثلة مفزعة بشكل خاصّ على تلك «المدن الوسيطة» التي لا هي مدن ولا هي قرى ، ليس لها مراكز تاريخية . تنشأ وتنمو بسرعة بالغة . وتعاني هذه المدن ، إلى ذلك ، من صعوبة أخرى ، وهي أنَّ الآخرين ينظرون إليها من خلال أحكامهم المسبقة ، فلا يقبلونها . فهذه المدن لا تطابق تصوُّرنا المثالي عن المدن ، ولا تصوُّرنا عن الريف . إنَّ هذا القدر من التفكُّك في التجمُّعات السكّانية ليس زلّة عابرة في تاريخ بناء المدن الأوروبية ، وليس يمكن أنْ يُرجع عن هذا «الترعرع» في المناطق السكنية ، ولا أنْ يعاد إعماره على نحو مغاير : فلا يمكن أنْ تضفى (ثانية) على هذه المناطق السكنية «صورة» مدينة قديمة متراصّة ، ذات هوية متميِّزة ، وذات مركز وضواح واضحة . فالأساس في التعامل الجديد مع المناطق

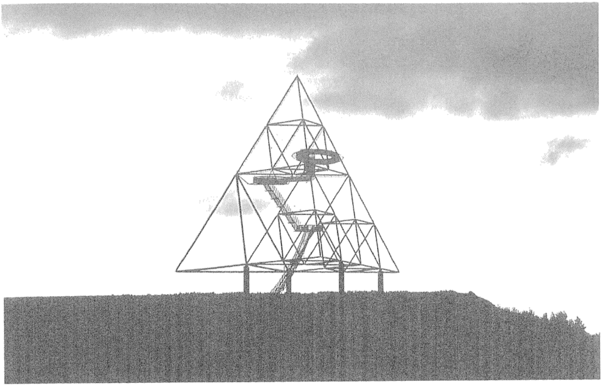
خلفيّة مسرح في العراء : مصنع للفولاذ قديم أضاءه بطريقة فنّية مهندس الإضاءة يوناثان بارك من لندن

السكنية غير ذات المركز هو تغيير النظرة إلى هذه المناطق . فيمكن النظر إلى منطقة إيمشر نظرة إيجابية : باعتبارها يمكن أنْ تخرج من التخلُّف الاجتماعي الاقتصادي الذي هي فيه إلى حداثة ذات طابع مميّز . فيمكن للمرء ، مثلاً ، بدل انتقاد النقص في المواضع الحضرية أنْ يرى في هذا الوضع تنوُّعًا ثقافيًا غير مركزي ، وبدل الحديث عن المناطق السكنية غير ذات المركز بنبرة تهوّن من شأنها ، يمكن له أنْ يرى فيها شبكة متراصّة تتناوبها المواطن الخالية والمناطق السكنية ، أو بدلاً من الشكوى من عدم وجود مركز لهذه المناطق السكنية ، يمكن أنْ تعدّ هذه المناطق متميّزة بهذه البنية الشبكية المعاصرة .

ويراد من هذه الأمثلة أنْ توضح أنّه ينبغي التنبّه إلى إمكانات التطوُّر الغافية الكامنة في حيّز غير ذي مركز حتّى يستطيع المرء أنْ يكوّن تصوُّرًا شاملاً ، خلوًا من الأحكام المسبقة ما أمكن . ولا يصحُّ أنْ يتدخّل الإنسان في منطقة دون أنْ يكون درس إمكانات التطوُّر . أي دون أخذ «مزايا الحيّز» بالاعتبار .

البنى المستقبلية :

إذا ما رأى المعمار في نفسه متنبّئاً قادرًا على استشراف المستقبل ، فليس يكفي منه أنْ يكتفي عند إعادة إعمار مناطق كاملة بأنْ يقوم بتجميل أوضاع حياتية معقّدة ، وأنْ يشكّل الأحياز الخالية المثيرة ، وأنْ يحقّق أحلامه بإقامة «أرض السعادة» . فإذا ما أراد المرء التصدّي لمشاكل المستقبل ، فلن يكون المطلوب ، في المحلّ الأوّل ، تشكيل عالم أجمل ، وإنّما الخروج من الدائرة المغلقة للأنماط الاقتصادية الحالية المعتمدة على مبدأ النموّ ، وتجنُّب الوقوع في الأخطاء



برج استطلاع رباعي السطوح من الفولاذ، يُرقى إليه، وهو على كومة للمخلّفات في منجم قديم

التي وقع فيها المجتمع الصناعي في الماضي. فالمنشود هو خلق بنى قادرة على البقاء مستقبلاً لحياة لا تكون ملزمة بزيادة النمّو زيادة كمّيّة. والمراد هو نموّ نوعي، نموّ يعتني بالقيم غير المادِّية أكثر ممّا يعتني بالقيم المادِّية: نوعية حياة حسنة بدل كمّيّة الاستهلاك، ونوعية في البناء الاجتماعي بدلاً من السير الاجتماعي على غير هدى. وأخيرًا، نوعية في التشكيل بدلاً من الإنتاج الواسع الذي لا هوية له.

النمُوّ النوعي

ينبغي في الأوقات الصعبة، بصورة خاصّة، والتي تنحطُّ فيها إحدى المناطق اقتصاديًا أنْ تولى النوعية اهتمامًا بالغًا دون تردُّد، وبخاصّة النوعية في المجال البيئي. وإحدى أهمّ الخطوات في هذا الصدد الكفُّ عن استغلال مساحات جديدة من الأرض، والانتقال إلى الاقتصاد الدوري في استخدام المساحات. فتطوير ما هو موجود خير من البناء الجديد، وإقامة المباني الجديدة مهما أُحسن التخطيط لها تستهلك من الموادِّ أكثر ممّا يستهلكه الحفاظ على المباني القائمة اليوم، أو تحديثها، أو استخدامها استخدامًا مختلفًا، أو الدوام على استخدامها. فالمطلوب في المناطق الصناعية، في المقام الأوّل، هو الحفاظ على المنشآت الصناعية واستخدامها مجدَّدًا هي وما يتبعها من منشآت الإنتاج.

وهذا التناول سديد من وجهة نظر تاريخ الحضارة أيضًا، فلمّا جعل المجتمعُ التحوُّلَ إلى مجتمع الخدمات غاية له، تخلّى عن مراكز الإنتاج القديمة. فقد عُدَّت المباني، وقاعات الإنتاج، وأبراج النقل غير ذات كفاية وغير ذات نفع، وهُدمت عادة. ورأى أصحاب القرار أنَّ هذه المباني المتهدِّمة القذرة، والتي كانت تُعدُّ قبيحة ما كانت تستحقُّ سوى هذا المصير، فعُدَّت «مباني تُستخدم مرَّة واحدة». فعندما هُدمت منشآت مصانع ومناجم بأكملها ضاع مغزى الصلات الوظيفية التي كانت موجودة في أحياء المدينة. فبقيت مخلّفات المناجم، وشبكات من السكك الحديدية، ومساحات مهملة، وأراض مسمَّمة بالمخلّفات القديمة. وفي حين أنَّ بعض مباني المناجم جرى تحويلها ضمن مشروع

معرض البناء الدولي لمتنزّه إيمشر لتُستخدم مراكز للتقنية أو منشآت ثقافية ؛ فثمّة في الوقت نفسه مبان صناعية تُركت كأنّها أغلفة جوفاء . وحدها في الطبيعة ، كما هو الحال ، مثلاً ، في المتنزّه الريفي في ديزبورغ شمال . فهذه الخرائب القليلة الباقية تبدو كأنّها مخلّفات من عالم آخر ، يصعب تصوُّره اليوم . فتأمُّل هذه المنشآت التي تهدّمت بفعل الزمن يوقظ الذكريات في النفس ، ويدفعها إلى التساؤل . وتتفتّح من هذه المخلّفات جمالية وهالة لا تنبعث إلاّ من الأعمال الفنّية . إنّ الحوار مع هذه الأشياء التاريخية يتيح المجال لتجارب حسّية ، تتناقص على نحو دائم في مجتمعنا المتميّز بثقافة التقنية المتقدِّمة .

ولا بدّ ، إلى ذلك ، من أنْ يتغيّر العمل التصميمي للمعماريين ولمصمِّمي الريف ، ومخطِّطي المدن ، فلا يجوز أنْ يبقى منحصرًا في اختيار المناطق التي يراد البناء فيها ، وإعداد مخطَّطات البناء العامّة لها . فيجب أنْ يسعى التخطيط إلى حماية المناطق التي لم تُسكن بعد ، أو حينما أمكن ذلك ، زيادة هذه المناطق وتحسينها .

ويوشك تخطيط الريف وعمارته أنْ يشهدا نهضة كبيرة ؛ إذ ينبغي أنْ يصبحا مجالاً لمهام جديدة . ولن يكون ذلك إلاّ إنْ رأى المجتمع في التشكيل الاقتصادي والجمالي للمناطق غير المسكونة في المناطق غير ذات المركز «المهمّة التي تتعلّق بالبنية التحتية» للمستقبل ، وأنْ يكون المجتمع على استعداد لتحقيق هذه المهمّة ؛ إذ أنّ المناطق التي أصبحت غير ذات مركز أثناء التصنيع لا يمكن أنْ تتنظّم إلاّ من خلال تشكيل هذه المناطق وتوسيعها :

وهاك أمثلة على سبل التشكيل الممكنة :

- من خلال تغيير طرق الزراعة ؛ فلا بدّ من نشأة متنزّهات ريفية ذات شكل جديد ، يقوم فيها توازن بين المتطلّبات البيئية ، وإنتاج الموادّ الغذائية ، وبين الجمالية والاستجمام .

- من خلال استغلال المنشآت التي هجرتها الصناعة : فمخلّفات المناجم تكون ، عادة ، جزءًا من مساحات مهجورة كبيرة ، لن يُعاد استغلالها صناعيًا أبدًا . فيجب أنْ تنشأ هنا بإشراف إدارة الغابات غابات واسعة ، تزيد من التنوُّع البيئي ، وتخلق مناطق جديدة للاستجمام وتعرّف الطبيعة ، تخفّف من أهمّ النواقص الموجودة اليوم في المناطق الريفية التي تحوّلت إلى مدن .

- بالكشف عن منشآت البنية التحتية الكبيرة الرسمية وبالسماح بالوصول إليها . فتجد في منطقة إيمشر إلى جانب عناصر شبكات الطرق والبقاع الاصطناعية ، المنشآت الكبيرة ، مثل محطّات التنقية ، ومكبّات النفاية ، ومحطّات توليد الطاقة التي كانت تخفى ، عادة ، باعتبارها قبيحة . من أجل الوعي على البعد البيئي لمنطقة من المناطق ، وكشرط من شروط تغيير التفكير لا بدّ من أنْ تُدخل هذه الأدوات المكروهة من أدوات الأيض الاجتماعي في العالم المُعاش ، حتّى يدرك الإنسان دورة الأيض المهمّ بيئيًا بين عالم الإنسان وعالم الطبيعة .

نظرة جديدة إلى المكان

جاء في كتاب «مواضع وغير مواضع» من عام 1992 «أنّنا نعيش في عالم لم نتعلّم استكشافه بعدُ» . ولن يتاح لنا ذلك إلاّ بوعي ذاتي سياسي جديد ، وفهم خاصّ بهذه المناطق ، والذي لا يمكن أنْ ينتج إلاّ عن طريق الإدارة الذاتية لهذه المناطق ؛ فهذه شروط لشكل جديد من التخطيط الإقليمي ، يرى في نفسه نشاطًا ثقافيًا ، في المحلّ الأوّل ، لا يهدف إلى التنظيم التقني والاقتصادي لهذا «الحقل» «للمدينة الوسيطة» ، وهذا المكان الذي لا يطابق تصوُّرنا عن المدينة ، ولا ينسجم مع أشواقنا إلى ريف سليم وحسب ، وإنّما يسعى كذلك إلى اختراقه ثقافيًا .

> إنّ السؤال عن سرّ التشكيل لا يجري على «تشكيل بيوتنا فحسب ، بل ويجري على تشكيل الإنسان المفكّر ، والذي أوكلت إليه مهمّة تشكيل الجماعة السياسية كذلك»
> (أدولف أرنت)

نهضة محطّات القطار . المدينة في القرن الحادي والعشرين

روديغر بوله

«كاتدرائيات المواصلات» : المبنى المركزي في محطّة كريفلد الرئيسية

غيّرت محطّات القطار وأرصفتها المدن في القرن التاسع عشر تغييرًا أساسيًا ، وفرضت عليها بنى جديدة . وربط القطار بما له من شبكة من السكك الحديدية المستوطنات البشرية بعضها ببعض ، وغدا القطار للمدينة ما كانته الآلة البخارية للصناعة الحديثة . فقد أصبح ، في ألمانيا خاصّة ، المحرّكَ لتطوُّر المدينة . وأدّى الازدياد في نقل البضائع والأفراد إلى نموّ المدينة على نحو سريع جدًا ، وصار موقع محطّة القطار من المدينة يحدِّد الاتِّجاه الذي تنمو فيه المدن . وكانت أكثر شركات القطار في إنكلترا قد زجّت بمحطّات القطار في مراكز المدن ، أمّا في ألمانيا فقد قامت أكثر محطّات القطار الكبيرة على أطراف المدن الألمانية التي كانت ما تزال بعدُ صغيرة نسبيًا (وخرجت على ذلك مدينة كولونيا) .

وعندما هُدمت في ألمانيا أسوار المدن القديمة في منتصف القرن الماضي ، واستُخدمت مواضعها في البناء ، بدأ التخطيط حينها لكثير من محطّات القطار المركزية . وجُعلت أكثر محطّات عبور القطار الضخمة أو النهائية على مشارف المدن ، على أراضٍ كانت ما تزال ، في العادة ، خالية . وتجاوزت هذه المحطّات بأشكالها المعمارية المتميّزة بالأقواس البرجية وبأقواس النصر حدود المراكز التاريخية الضيّقة للمدن ، وأوحي بذلك ، ومحطّات القطار ترى من بعد ، إلى دورها باعتبارها رءوس جسور وبوّابات للمدينة . ونشأت أحياء تجارية وسكنية حول مراكز النقل هذه بسرعة بالغة ، وأحاطت المدن على عجل بهذه المحطّات التي قامت يومًا على أطرافها ، فتوسّع البناءُ حول هذه المحطّات ، وضمّها

إلى المدينة كما تفعل الأميبيا. وأدّى ذلك إلى انتقال مراكز المدن، بحيث صارت أقرب إلى محطّات القطار. إلاّ أنّ شبكات سكك الحديد الممدودة قطّعت، من ناحية أخرى، أحياء سكنية بأكملها. وصارت تتّخذ مساحات هائلة وسط المدن.

وفُتن أهل القرن الماضي بالسفر بالقطار. واقترن ذلك عندهم بطابع خاصٍ من الرفاه. مع أنّ السفر نفسه لم يكن مريحًا لأكثر المسافرين بالقطار. وتمثّلت في عمارة محطّة القطار الأهمية التي نسبها الناس يومها للنقل بالقطار؛ فقد نُعتت محطّات القطار بأنّها «كاتدرائيات المواصلات» و«بوّابات المدينة»، أو «بوّابات العالم الواسع». ولم يكد يُصمّم أيُ طراز من طرز العمارة التاريخية بهذا المقدار من الضخامة؛ فمحطّة القطار دلّت على هوية المدينة، وكانت مكانًا شديد الحيوية. وذا أهميّة اجتماعية بالغة. وأصبحت محطّة القطار بمثابة النواة في بناء المدينة، وغدت تمثّل خير ما فيها من حيث التخطيط المديني. غير أنّ تغييرًا في البنية أدّى في مطلع القرن العشرين إلى انحطاط هذه الهالة المحيطة بمحطّة القطار، وبعمارتها، وبتجهيزاتها، ممّا كان له أثر في السفر بالقطار.

وبعدما كان الإنتاج الصناعي الواسع ووسائل الإنتاج قد أصبحا ميكانيكين في القرن التاسع عشر، اتّسعت المكننة في مطلع القرن العشرين لتشمل الجوانب الخاصّة من الحياة؛ فقد دخل الهاتف، والمذياع، والسينما، والغسّالة في حياة المجتمع الصناعي. ولكنْ، في حين مضى التقدُّم التقني لا يحدُّ من تطوُّره شيء، لينتج أشياء جديدة ورائعة على نحو دائم، كانت الموارد المادّية للشعب تتناقص دائمًا. فمن يعمل في المدينة يسكن فيها، غالبًا، ويستخدم، حيثما استطاع، وسائل النقل المحلّية. أمّا السفر بالقطار فبقي عند أكثر الناس حلمًا لا يطيقون تحقيقه. ولم تدخل وسائل المواصلات إلى حياة الناس على نحو واسع، إلاّ في نحو عام 1920. وفي حين كان القطار وسيلة المواصلات الميكانيكة الأولى في القرن الماضي أصبح يتلقّى حينها منافسة متزايدة من السيّارة، فما لبثت السيّارة أنْ أصبحت جزءًا متحرّكًا من الأثاث المنزلي، وأُضفيت المشاعر الخاصّة على الأشياء المملوكة ملكًا خاصًا. وفي الوقت نفسه خسر القطار، وهو وسيلة عامّة من وسائل المواصلات، السحر الذي كان يكتنفه يومًا، فلم يعد القطار أعجوبة تقنية. ولمّا لم يعد القطار جذّابًا، نقص الاهتمام بصيانة مرفقاته، وبحسن مظهرها، وبجماليتها. فلم يعد المال يُنفق في عمارة محطّات القطار وتجهيزها، وأصبح يُعمل، بدلاً من ذلك، على توسيع شبكة الطرقات. فانحدرت محطّة القطار إلى ضرورة من الضرورات، إلى محطّة. لا ينزلها المرء إلاّ لأقصر وقت ممكن.

أمّا في الحرب العالمية الثانية فقد صارت أحياء محطّات القطار أهدافًا أثيرة للغارات الجوّية. وبعد الحرب صارت هذه الأحياء تُعدُّ خطيرة، فتحاشاها الناس. فقد أصبح

المبنى المركزي وأروقة الأرصفة في المحطّة الرئيسية بفرانكفوت (الغربية). وتظهر في الخلف قضبان السكك الحديدية في مساحة أعرض من نهر الماين

يرتادها العائدون من الحرب، والمشرّدون. كما غدت مراكز للسوق السوداء في المدن. وأُعيد بناء محطّات القطار التي دمّرتها الغارات الجوّية في الحرب، وجاء ذلك من خلال النظرة الوظيفية التي سادت بعد الحرب، أو أُعيد ترميمها بما هو ضروري، وازدادت تداعيًا، وتلفًا بشكل ملحوظ. وزاد في تدنّي مرتبة محطّات القطار في الخمسينات، وهي سنوات المعجزة الاقتصادية، سياسة المواصلات وأسلوب ومستوى في الحياة جديدان. وأصبح القطار، باعتباره وسيلة مواصلات غير عصرية، وسيلة نقل لكبار السنّ وسواهم ممّن لا يملكون سيّارات، أي انحدر مستواه ليصبح وسيلة لنقل أبناء الطبقات الاجتماعية الأفقر. وتغيّر حال الأحياء التي قامت فيها محطّات القطار؛ فبعدما كانت يومًا أشرف أحياء المدينة، وبعدما كان الناس يسعون للسكنى فيها، أو لاتّخاذها مواطن لتجاراتهم، وبعدما كانت مراكز للتجارة والثقافة؛ إذ هنا كان يخفق الفؤاد الاجتماعي والتجاري للمدينة، صارت، في غير قليل من الأحوال، مناطق للاتّجار بالمخدِّرات والدعارة.

وحقّقت السيّارة، بوصفها وسيلة النقل الفردية، النصر على القطار لما رُئي فيها من اتّسام بالاستقلالية. وفقدَ القطار جاذبيته على نحو مطّرد، ودخلت محطّات القطار في سبات عميق، أفاق القطار منه على واقع مزعج لم يقتصر على الوجهة العمائرية فحسب: فقد انحسرت حصّة القطار في نقل الأشخاص بين عامي 1950 و1990 من 36 في المئة إلى 6 في المئة فقط.

ومصلحة القطار الألمانية عازمة اليوم، بعد أنْ تمّ توحيدها في شرق ألمانيا وغربها ونقل ملكيتها إلى القطاع الخاصّ، على الدخول في عهد جديد من تاريخها. ويعينها في ذلك أنّ وضع وسائل المواصلات قد تغيّر في الأعوام الماضية؛ فالطرقات المكتظّة تحوّل راحة السفر المنفرد بالسيّارة إلى اختبار للأعصاب. وترمي مصلحة القطارات إلى الخروج من هذه الأزمة عن طريق ولادة جديدة، رائعة للقطار، هذا النظام التقني الموثوق المجرَّب؛ إذ ترى في الوضع الحالي فرصة لها لإظهار القطار بوصفه وسيلة مواصلات أكثر دقّة وأكثر رفقًا بالبيئة قياسًا إلى سواه من وسائل المواصلات. غير أنّه ينبغي على القطار، أوّل الأمر، أنْ يطرح عن نفسه نهائيًا ما علق بصورته عند الناس من أنّه ثقيل وغير عصري. فلا يكفي أنْ يكون السفر بالقطار البديل الأكثر مناسبة للسفر بالسيّارة، أو الطائرة، بل ينبغي كذلك أنْ يكون الأكثر راحة وقبولاً في النفس.

ولم تعد المدن اليوم، لارتفاع أسعار الأراضي وكلفة الحياة فيها، مراكز للصناعة المنتجة؛ إذ أنَّ هذه انتقلت منذ زمن بعيد إلى أطراف المدن، وانقطع اعتمادها على القطار إلى حدّ بعيد. وأصبحت تعتمد على الطرقات بدلاً منه. وبعدما كانت السكك الحديدية أساسية في توطين المعامل الصناعية ووجودها، لم يعد لها اليوم هذا الدور؛ فالمدن تؤول، على نحو متزايد، إلى مراكز للخدمات والاتّصالات، ومنتجاتها غدت من نوع غير مادّي؛ فإيصال البضائع أو نقلها لا يتمّ في المدن إلاّ بمقدار محدود جدًا، ومحطّات القطار الحضرية تعمل في نقل الركّاب، في المحلّ الأوّل، وأصبح ربط القطار بمحطّات المدن المخصّصة للشحن أمرًا قديمًا متروكًا. كما أنّ زبائن القطار لم يبقوا هم هم. فبعدما كان القطار حينًا طويلاً من الزمان وسيلة مواصلات يلجأ إليها، في الأكثر، أبناء الطبقات الدنيا، صار يستخدمها اليوم أبناء الطبقة الوسطى والتجّار. ولا يرجع هذا التغيُّر إلى جهود القائمين على القطارات وحدها. وإنّما ساعد عليه كذلك الاستعداد المتزايد للتخلّي عن السيّارة. فقد أدّى الوعي المتعاظم بالأخطار المؤثّرة في البيئة على الصورة الإيجابية للسيّارة. كما أنّ السفر على الطرق السريعة الغاصّة بالسيّارات يحبط السائقين على نحو متزايد، وفي داخل المدن تنهار حركة السير دائمًا، لكثرة السيّارات. وتعمل سرقة السيّارات، ونقص أماكن الوقوف، ومرائب السيّارات المعتمة على التقليل من السرور بقيادة السيّارات. وفي الوقت نفسه، أصبح القطار يقترن لدى الناس بقرائن إيجابية من جديد. وكانت القطارات العابرة للمدن ساهمت في ذلك؛ إذ أنّها تمرّ بالمحطّات نفسها كلّ ساعة، كما أنّها مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بخطط سير القطارات الأخرى. أمّا الأثر الأكبر في الناس فتحقّق عن طريق القطارات السريعة. وساهم تحسُّن مستوى الخدمة، وزيادة النظافة في القطارات ومحطّات القطار، وتشكيل المحطّات على نحو يناسب المسافرين أكثر، في جعل القطار وسيلة نقل أكثر جاذبية. على أنّ القطار في حاجة إلى ما هو أكثر من ذلك، فلا بدّ أنْ ترجع محطّة القطار والحي الذي هي فيه جزءًا أكثر مركزية وحيوية في الحياة المدينية، وجزءًا تعتدُّ به المدينة وتمتاز به هويتها.

ويمكن أنْ تتاح فرص لتخطيط المدن بما يتّفق مع هذه الغاية

في المشروع «محطَّة القطار 21» . مثلاً . المنوي إنشاؤه في شتوتغارت وفي سواها . فقد تقرَّر أنْ تُحوَّل محطَّة القطار النهائية هناك . خلال الخمسة عشر عاما القادمة . إلى محطَّة عبور تحت أرضية . ويُخطَّط للإبقاء على أكثر البناء القديم للمحطَّة الذي صمَّمه بوناتس وشولر . إلاَّ أنَّ التعديل الأساس سيتمثَّل في تحويل السكك التي تمرُّ اليوم عبر المدينة إلى سكك تحت أرضية . ممَّا سيخلي مساحة مقدارها نحو مئة هكتار . يمكن أنْ تُستخدم في تطوير وسط المدينة .

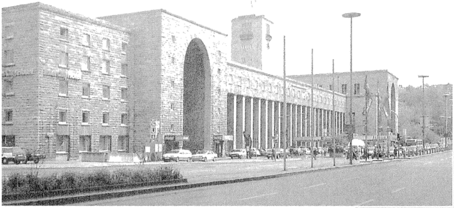
وبطبيعة الحال . فإنَّ الجيل الجديد من القطارات السريعة . وكذلك القطارات المحلِّية الجديدة ستؤدِّي إلى تغيير صورة محطَّة القطار تغيُّرًا أساسيًا . أمَّا كتدرائيات القطار التاريخية التي ما تزال باقية فقد شُملت بقانون حماية الآثار . وستبقى علامات على فنِّ عمارة عصر الصناعة . وسيجري ترميمها بعناية . وإنْ كانت سطوحها المقبَّبة الضخمة ليست إلاَّ أغطية لشفط البخار شُكِّلت من وجهة عمائرية هذا التشكيل لتناسب القاطرات البخارية . وأصبحت اليوم غير ذات وظيفة . في الغالب . أمَّا أبنية محطَّات القطار فستكون في المستقبل ذات عمارة طوليَّة لا ذات عمارة عمودية ؛ لأنَّ القطارات السريعة الحديثة التي يمكن أنْ يصل طولها إلى أربعمئة متر في حاجة إلى أرصفة ركوب تناسب طولها . وعلى الرغم من أنَّ السكك ستمرُّ تحت الأرض إلاَّ أنَّ الأرصفة التي ستُقام هناك ستكون ذات أسقف زجاجية كبيرة تتيح وصول قدر كبير من الهواء وضوء النهار إلى الأرصفة .

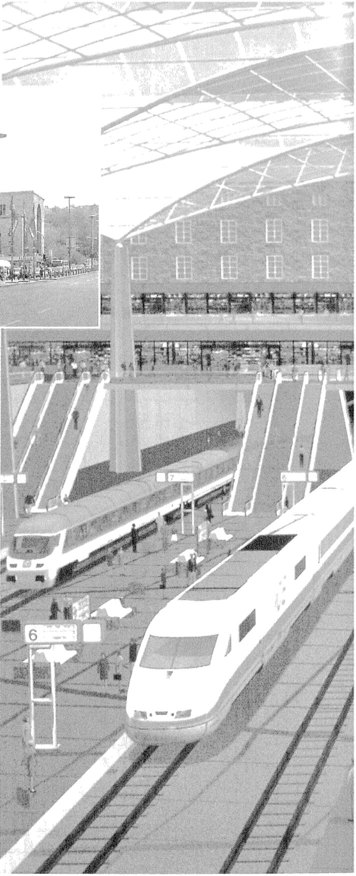
وتمثَّلت رمزية البناء في محطَّات القطار سابقًا في جانبين : سادت في المقدِّمة المشاهد التذكارية الجامدة المعبِّرة عن الأبراج والبوَّابات المأخوذة من الأنماط العمائرية من عمارة عصر النهضة إلى عمارة الباروك . وخلف ذلك ساد فنُّ العمارة الهندسي في قاعات الأرصفة المحرَّمة . أمَّا عمارة محطَّات العبور الجديدة فستجمع بين فنِّ العمارة وفنِّ الهندسة على نحو أكثر تناسقًا . ويغلب أنْ تعمل على تطوير الأشكال الحركية لحداثة الكلاسيكية والمستقبلية . وستتراوح التصاميم بين الشغف المتأجِّج بالسرعة في العشرينات وبين الحضرية التي أُعيد اكتشافها في الحاضر .

وتتاح اليوم . في نهاية القرن العشرين . فرصة تاريخية فريدة للاستفادة ثانية من درس من أهمِّ دروس عمارة المدن في القرن التاسع عشر . ففي ذلك الحين دفعت الزيادة في عدد السكَّان المدن القديمة إلى إقامة طرقات محيطة وأحياء جديدة . وذلك محلَّ المنشآت الدفاعية القديمة التي أصبحت غير ذات نفع . إلاَّ أنَّ القطار الحديث . والذي تغيَّرت بنيته من ناحية تقنية وإدارية . يمكن له . بل يراد له . التخلِّي عن منشآته الكبيرة الامتداد . والتي تصل . في الغالب . إلى حدود المدن القديمة . والتي لم تعد له بها حاجة . فيوفِّر هذا للمدن مساحات هي في أمسِّ الحاجة إليها لتوسّع فيها من مراكز المدن . فيمكن بذلك التخفيف من استهلاك المساحات الخالية خارج المدن . واستنزاف الموارد . وتجنُّب رحيل أحياء سكنية أخرى إلى أطراف المدن . وهذا عامل أساس في العمارة المدينية ؛

الزركشة في فنِّ الهندسة :
رواق الأرصفة في محطَّة
كولونيا

5
4
3





لأنَّه إذا تحوَّل وسط المدينة إلى مناطق لا تشغلها سوى المكاتب ، والخدمات ، والمؤسَّسات الاستهلاكية ، كان في ذلك تهديد جدِّي لعصب الحياة في تلك المدن .

ويمكن أنْ تقام على الأراضي التي ستخليها منشآت سكَّة الحديد أحياء تكون للسكنى ، والعيش ، والعمل ، وأنْ تتمَّ ما بدأته عمائر أحياء محطَّات القطار ذات المستوى العالي التي ترجع إلى عهد بناء تلك المحطَّات ، وأنْ تُبرز من خلال أشكال عمائرية عصرية إمكانات التطوير التي تشتمل عليها المدينة في القرن الحادي والعشرين . وليست هذه مسؤولية القائمين على القطار وحدهم ، وإنَّما هي كذلك من شأن البلديات والقطاع الخاصِّ كذلك .

وليست هذه الطريقة في إعادة استخدام المساحات مبتكرة ، بل هي ترجع إلى أقدم أشكال النموِّ في تاريخ المدن ، وهو التكثيف الداخلي . فقبل أنْ تنمو المدن الحديثة وتتفرَّق أبنيتها ، وتَنصبَّ دونما قيود في المناطق المحيطة بها كان الأمر يقوم في المدن القديمة طوال عدَّة قرون على استغلال الأراضي في وسط المدن أشدَّ استغلال ، والإفادة من القطع المهجورة قبل اللجوء إلى مدّ البناء إلى خارج حدود المدينة . فقد كان تكثيف العمارة في المدينة واستغلال المساحات فيها أمر فرضته مقتضيات الدفاع والمواصلات ، أمَّا اليوم فتفرضه المسؤولية تجاه القضايا البيئية .

شاعر ألماني - هاينريش هاينه

بيرند كورتليندر

كتب هاينريش هاينه في «المدرسة الرومانسية» : «تاريخ الأدب معرضٌ لجثث كبير، حيث يبحث كلّ عن موتاه الذين يحبُ، والذين تربطه بهم صلات القربى» . وكان هاينه في ذلك يعلم تمامًا ما يعتري الحبّ، وكذلك ما يعتري حبّ الألمان لشعرائهم . وكان تغنّى في سلاسل كاملة من القصائد تمزّق الفؤاد بالأحجية العجيبة عن الحياة والموت :

«العذاب الحلو والوجع البهيج
الألم لا حدَّ له ، كالمتعة
وتسعدني أثناء ذلك قبلة الفم
وتجرحني أكفُّ الحيوان جرحًا عنيفًا»

وهذا ما آل الأمر إليه ؛ فالمواطنون الألمان أنفسهم الذين كانوا يحسُّون بأجمل المشاعر عند سماعهم لقصائده ، من مثل «أنتِ كالزهرة» ، و«البحر يلمع بعيدًا» ، أو «زهرة اللوتس تفزع» هم الذين كتبوا في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين رسائل غاضبة تحمل معاني الكره ليمنعوا أنْ تُقام في ألمانيا النصب التذكارية «لليهودي الذي أساء للشعب» ، و«لخائن الوطن» . فكان من نتيجة ذلك أنْ رحل نصبان من نصب هاينه إلى الخارج ، نافورة لورلاي ما تزال تقوم اليوم في برونكس ، بنيويورك ، وتمثال لهاينه جالسًا ، أُقيم أوّل أمره على الجزيرة اليونانية كرفو ، واستقرّ به الحال آخر الأمر ، بعد تنقُّل طويل ، في حديقة من حدائق مدينة تولون الفرنسية . وأخيرًا ، ففي عام 1933 ألقى طلاّب ألمان كُتب هاينه في النار ، فحقّقوا بذلك النبوءة التي كان تنبّأ بها هو في مسرحيته «المنصور» : «هناك ، حيث تُحرق الكتب ، سيُحرق الناس آخر الأمر» .

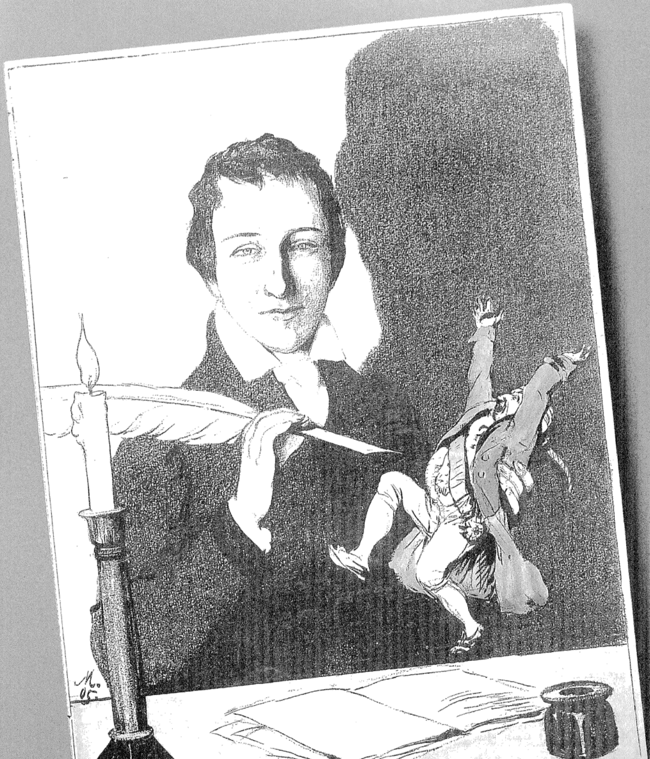
ولم يعد الناس إلى الدنوّ من هذا الأديب إلاّ بعد عام 1945 ، وجاء ذلك على نحو متأنٍّ ، وسبق شرقُ ألمانيا في ذلك غربها . وغيّرت الانتفاضات التي سبقت عام 1968 وتلته في جمهورية ألمانيا الاتّحادية الموقف من هاينه تغييرًا كلّيًا : فاليوم تقوم في هامبورغ ، ودوسلدورف ، وبرلين ، وبون ، وفرانكفورت ، وميونيخ نصب تذكّر بهذا الشاعر ، وأصبح هاينه موضوعًا يعتدُّ به للبحث العلمي في الجامعات الألمانية . وصارت نصوصه متوافرة في طبعات مبسّطة ؛ وأصبح معهد فريدريش هاينه في مسقط رأسه ، دوسلدورف ، بما فيه من متحف ، ومخطوطات ، ومجموعات للكتب مركزًا للاشتغال العالمي بهذا المؤلّف . وفي هذا العام تقيم مدينة دوسلدورف بمناسبة مرور مئتي عام على ولادة هاينه سلسلة من النشاطات الثقافية ، من بينها معرض كبير ، ومؤتمر علمي ، واحتفالات في الهواء الطلق في المدينة القديمة .

وإذا ما تأمّل المرء حياة هاينريش هاينه تأمُّلاً أدقَّ يلفي فيها ذلك «الكسر الاجتماعي» الذي عدّه هاينه علامة مميّزة لتلك الحقبة الزمنية . فمن جهة تجده محظوظا محبورا ، يعيش في الوجه المشرق من الحياة : وُلد هاينة في الثالث عشر من ديسمبر من عام 1797 ، وعاش طفولة هانئة ، ناعمًا بالدعم المالي السخي الذي كان يقدّمه له عم ثري . واشتغل بالتجارة . لكنّه ما لبث أنْ تركها ليدرس دراسة مستفيضة في بون ، وبرلين ، وغوتنغن ليحوز عام 1825 درجة الدكتوراه في الحقوق . وأتبع ذلك برحلات عبر أوروبا . وقد كان كتاب «صور رحلات» سببًا في شهرته في نهاية العشرينات ، وصار تبعًا لذلك من أكثر الأدباء الألمان أجرًا . وتصاعدت شعبيّته لدى الجمهور بوصفه ناظمًا منذ نشره لديوان «كتاب الأناشيد» عام 1827 . غير أنَّ هجومه الساخر والهازئ على الرجعية في السياسة والحياة الفكرية زاد ، في الوقت نفسه ، على نحو مطّرد ، من عدد أعدائه . ورحل هاينه في شهر مايو من عام 1831 إلى باريس ، ليتّخذ ، في الحال ، موقعًا في الحركة الأدبية هناك ، وأحسّ بارتياح شديد في «ردهة المجتمع الأوروبي» ، في «قدس

الحرِّية» . وغدا في مطلع الثلاثينات ضيفًا موضع ترحيب في صالونات العاصمة الفرنسية ، مُهابًا بسبب ذكائه وسرعة بديهته . وربطته . بمقدار يقلُّ أو يكثر . صداقة (أو عداوة) بهوغو . ودوما . وغوتييه . وبلزاك . ونرفال . وجورج صاند ، وديلاكروا . وشوبان . وبيرلوز . وليست . وعاش منذ عام 1835 مع ماتيلده ميرا ، وهي فتاة من الريف في علاقة اتَّسمت بالسعادة . وأخذ ينسحب شيئًا فشيئًا من الحياة الاجتماعية . وكان يكتب للفرنسيين عن الشعر والفلسفة الألمانيَّين . ويكتب للألمان في أكثر من سلسلة من المقالات نُشرت في أهمّ الصحف عن السياسة الفرنسية ، وكذلك عن الفنّ ، والمسرح ، والموسيقى في باريس . وكان يكتب في الوقت نفسه قطعًا قصيرة من النثر ، وينظم بين الحين والآخر بعض القصائد . وفي ألمانيا أصبح هاينه يُعدُّ بطلاً عند جيل من الأدباء الشباب الذين أسمتهم الدوائر الرسمية التي كانت تلاحقهم باسم «ألمانيا الفتاة» . وسعى كثير من الألمان الذين كانوا يزورون باريس إلى لقاء هاينه الذي كان يقيم اتِّصالات دائمة بسواه من المهاجرين الألمان ، مثل لودفيك

قصر الأسقف بفورتسبورغ : الردهة الخارجية المزدانة برسم جداري في غاية

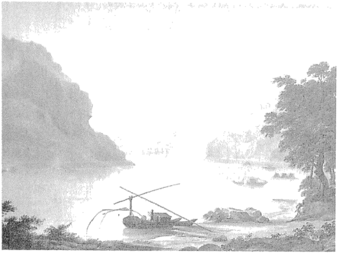
بورنه ، و ريشارد فاغنر ، وبالآباء الأوائل للحركة العمالية الألمانية ، كذلك بكارل ماركس وبأصدقائه المتطرِّفين . وعندما افتتح جيل من الأدباء الشباب النقاش السياسي في الأربعينات رفع هاينه صوته مشاركًا من خلال مساهمات كثر النقاش فيها ، من مثل «لودفيغ بورنه» (1840) ، و«ألمانيا . حكاية خرافية شتائية» (1844) ، و«قصائد الزمان» (1844) . ومنذ مطلع الأربعينات تزايدت عند هاينه أعراض مرض كان هو نفسه يرى فيها أعراض مرض الزهري ، وأفضت هذه الإصابة آخر الأمر إلى ظهور أعراض الشلل ، واستفحل المرض استفحالاً شديدًا منذ عام 1848 ، ممّا أدّى إلى تقييده حتّى آخر حياته إلى فراش المرض ، «القبر المفروش» كما سمّاه ، معانيًا من أبرح الآلام .
وقام هاينه في عامي 1843 و1844 بزيارة ألمانيا قاصدًا من ذلك ، في المحلّ الأوّل ، إلى زيارة أمِّه العجوز وبعض الأصدقاء والأقارب . وكان أنْ أنجز مجموعته الشعرية «رومانتسيرو» عام 1851 ، رغم ما كان يعانيه من آثار المرض الذي انتهى به إلى الموت . فكانت هذه المجموعة آخر نجاح كبير له ، فخلال شهرين بيع منها واحد وعشرون ألف نسخة . وفي السابع عشر من شهر فبراير من عام 1856 توفِّي هاينه في باريس ، ودُفن في مقبرة مونتمرت .
كان هذا عرضًا لحياة هاينه اتّسم بتأكيد الجوانب الإيجابية فيها . غير أنَّ ثمّة سيرة حياة لهاينه أقلّ إشراقًا من هذه المُساقة هنا . فعلى الرغم من كلِّ ما لقيه من رعاية في طفولته ، إلاّ أنَّه خبر منذ طفولته الوجود الهامشي لليهود . وترسَّخ هذا الشعور أثناء فترة دراسته ، وبلغ غايته في عام 1825 خلال حفل التعميد الذي سبق حصوله على درجة الدكتوراه ، والذي ترك في نفسه إحساسًا بالمهانة . ونعتَ هاينه هذا التعميد رافعًا من شأنه بأنَّه «تذكرة الدخول إلى الحضارة الأوروبية» ، غير أنَّه كان يشكو في الوقت نفسه في رسائل كتبها إلى أصدقائه اليهود من «اليهودي الذي لا يمكن إزالته بالغسل» . وكان يعاني ، إلى ذلك ، شأنه شأن كثير من أبناء جيله ، من جوِّ دولة الشرطة الذي ساد في ألمانيا الرجعية بعد عهد نابليون . فقد كانت القوى العظمى الأوروبية اتَّفقت في المؤتمر الذي عقدته في فينَّا عام 1815 بقيادة المستشار النمساوي مترنيخ عقب هزيمة نابليون أنْ ترجع بالأوضاع في أوروبا إلى ما كانت عليه قبل الثورة الفرنسية في عام 1789 .



ولم يتأتَ ذلك إلاَّ لحين قصير من الزمان . واقتضى . على أيَّة حال . فرض الرقابة . والملاحقة . والقمع . ورافقت هذه الأشياءُ أعمال هاينه الأدبية ومساعيه إلى أن يشقَّ طريقه مهنيًا في ألمانيا . ولم يكن ما أغراه بالرحيل إلى باريس عام 1830 ما حملته معها ثورة يوليو الفرنسية من آمال وحسب ؛ فقد كان مدفوعًا . في الوقت نفسه . بالإحباط والخذلان الناشئين عن الأوضاع الساكنة الواقعة في سبات في ألمانيا المقسَّمة في ستٍّ وثلاثين دولة . والتي كانت روسيا الرجعية تتولَّى دفَّة القيادة فيها . ومع أنَّ باريس بقيت حتَّى النهاية مدينة حبيبة إليه ، غير أنَّ فرنسا أصبحت . منذ أنْ منعته الأوامر بالقبض عليه وإجراءات الشرطة الأخرى من العودة إلى بروسيا ، منفى له . بما فيها من عذابات وقهر . وكان هاينه . بوصفه شاعرًا ألمانيًا . عيالا على الجمهور الألماني ، فأثَّر فيه قرار منعه من ممارسة المهنة تأثيرًا كبيرًا . والذي أصدرته الدوائر الألمانية في ديسمبر من عام 1835 بحقِّه وبحقِّ أربعة آخرين من الأدباء الشباب من أعضاء ما كان يسمَّى «ألمانيا الفتاة» . وقد اعترض هاينه . دونما طائل . في رسالة مفتوحة بعثها إلى الجمعية التشريعية الاتِّحادية . وازداد بهذا المنع اعتماده على عمِّه صاحب البنك في هامبورغ ؛ فقد كان لا يستطيع أنْ يقوم بأمره دون الدعم المالي المستمرِّ من عمِّه . رغم ما كان يتقاضاه من أجور عالية على الكتابة . وكان على هاينه أنْ يكافح حتَّى النهاية ضدَّ الرقابة والمصادرة . لا بل هُدِّد في إحدى المرَّات بمنع دار النشر التي تنشر مؤلَّفاته . هوفمان أند كمبه . من العمل تمامًا . وكان البروسيون قد طلبوا غير مرَّة وبطرق مختلفة من الفرنسيين إخراج هاينه من فرنسا . وعندما أراد هاينه أنْ يأتي إلى برلين لعلاج عينيه لم يُسمح له بدخول البلاد .

ثمَّ إنَّ حالته المادِّية ضاقت جدًّا عندما توفِّي عمُّه في عام 1844 ، وآل أمر المال إلى أبناء عمِّه . ونشب خلاف بينه وبين الناشر ، كمبه ، وانتظر هاينه ، من غير طائل ، صدور المجموعة الكاملة لأعماله بالألمانية ، في حين أنَّ المجموعة الكاملة بالفرنسية صدرت أثناء حياته . ثمَّ إنَّه كان يحسُّ بالخذلان على نحو متزايد من التطوُّرات السياسية في فرنسا ، حيث رأى أنَّ مقاليد الأمور آلت إلى برجوازية «عاجزة عجز النبلاء الذين حلَّت محلَّهم» ، والتي ، فيما رأى ، ازدادت ضعفًا بعد ثورة 1848 . فهذا الشاعر في آخر أمره ، وقد صحا من أحلامه وأصابه القرف ، وحلَّ الشلل بأكثر جسمه . ونزلت به الآلام الشديدة . وضع وصفًا لعالم منحلٍّ . بشع . بأسلوب يفيض وخزًا وسخرية . وكان يقابل . أحيانًا . هذه الصورة بصورة طفولته في دوسلدورف ناظرًا إليها بمنظار إيجابي .

وتجد ما في هذه الحياة من انكسار . وما اتَّسمت به حتَّى أكثر جوانبها فرحًا من قتامة . وترافقت أعمق الإحباطات فيها بنظرات جانبية ساخرة . تجد هذا كلَّه . بطبيعة الحال . في أعمال هاينه أيضًا . من «صور رحلات» وحتَّى «مذكِّراته» ، ومن أوائل الشعر الوجداني في «كتاب الأناشيد» وحتَّى «رومانتسيرو» . وآخر القصائد التي كتب . وكان هاينه يرى



نهر الراين عند صخرة «لورلاي» ؛ لوحة بالألوان المائية لرسَّام مجهول من حوالى 1830 . المقاسات : 41 x 57 cm .
و«لورلاي» هو عنوان أكثر قصيدة لهاينة رواجا

في نفسه شاعرًا انتقاليًا ، شاعرًا يوفِّق بين المتناقضات . فقد كتب في «اعترافات» في عام 1854 مسترجعًا : «رغم حملاتي المتطرِّفة على الرومانسية ، بقيتُ أنا نفسي رومانسيًّا ، بل وكنت رومانسيًّا بمقدار أكبر ممَّا كنت أحسب . انتهت بي مدرسة الشعر الوجداني الألمانية القديمة ، وبدأت في الوقت نفسه المدرسة الجديدة ، مدرسة الشعر الوجداني الجديدة ، والتي بدأت أنا بها» .

وكان الشعر الوجداني المبكِّر ، ديوان «كتاب الأناشيد» ومجموعة «الربيع الجديد» هو الذي خلق الانطباع العامَّ الذي عَرفت به ألمانيا ، وأوروبا ، والعالم هاينه من بعد ذلك . والموضوع الأساس في هذا الشعر هو الحبُّ التعس الذي لم يُشبع ، والذي يقول عنه هاينه نفسه إنَّه يتكرَّر في ديوان

◄
رسم كاريكاتوري : هاينه يهاجم البيروقراطية بريشة حادَّة ؛ صورة الغلاف لمجلَّة «الشباب» (1906)

«كتاب الأناشيد» معبِّرًا عن النغمة ذاتها. وهذا الموضوع يستند إلى تجربة في الحياة، ولا يجوز بأيِّ حال من الأحوال أنْ يُردَّ إلى ما أصاب هاينه من إحباط واقعي في الحبِّ نتيجة صدِّ أمالي وتيريزه، بنتي عمِّه الثري، سلمون، في هامبورغ، على ما تركته هذه التجربة في نفسه. ونجد هذا الفهم عند مَن يقرءون قصائده باعتبارها تدخل في باب القصائد المعبِّرة عن تجارب الشاعر. فمن خلال الصور المختلفة لآلام الحبِّ التي يعبِّر هاينه عنها، يعبِّر كذلك عن تجارب متنوِّعة من تجارب الألم والخسارة الاجتماعية والتاريخية. وخلافًا لسواه من الشعراء، مثل أولاند الذي كان ديوان «قصائد» الذي كتبه أكثر كتب الشعر مبيعًا في ألمانيا في العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي، فإنَّ هاينه لم يوفِّق بين التراث والرومانسية والحاجات العقائدية للبرجوازية في فترة الرجعية، وإنَّما استحثَّ القدرة النقدية لهذا التراث. ويقوم مفهومه للشعر على التمسُّك بالقوانين الخاصَّة بعالم الفنِّ وبما له من قوانين خاصَّة إزاء العالم الاجتماعي. وهو يتبع في ذلك أنموذج غوته المستحقِّ للإعجاب، غير أنَّ هذا المفهوم يتضمَّن كذلك الفهم بأنَّ عالم الفنِّ و«العالم الحقيقي» لا يمكن أنْ يشمل الواحد منهما الآخر في وسيلة الشعر كذلك، بل على العكس، فقد أصبح البون بينهما كبيرًا بحيث لم يعد يمكن تجاوزه البتَّة. وهو يخالف بهذا الفهم غوته والحركتين الكلاسيكية والرومانسية الألمانيتين مخالفة أساسية. فما يتميَّز به «نغم هاينه» من هزء شديد وسخرية، وهذا التجاوز والتداخل بين المشاعر الحقيقية والتكلُّف، والحقيقة والكذب ليس إلاَّ عكسًا صادقًا للتصادم بين عالم الفنِّ والواقع. فهاينه لا يحاول مواراة هذه الانكسارات والفروق. وهذا بالذات ما يجعل نصوصه اليوم ذات طابع حديث على نحو فريد.

وحتَّى أثناء حياة هاينه لم يجد هذا القدر من الصدق التقدير دائمًا، غير أنَّ النقد الذي كان يوجَّه له ما استطاع أنْ يوقف نجاح «كتاب الأناشيد» و«الربيع الجديد». ولا يعود الفضل في انتشار هذه النصوص، وشهرة هاينه بوصفه شاعرًا وجدانيًا إلى المحاولات الأدبية اللاحقة التي سعت إلى تقليده، بقدر ما يرجع إلى تلك الموجة الممثَّلة في نحو عشرة آلاف تلحينة لقصائده؛ فما تزال أغنية «لورلاي» لفريدريش زيلشر من عام 1833، والتي اقتحم بها هاينه بأسلوبه الخاصِّ في النظم أبعادًا تراثية كانت مغلقة عادة، و«حبُّ الشاعر» لروبرت شومان، والتأليفات المماثلة لفرانتس شوبرت، وفيلكس مندلسون برثولدي، ما تزال هذه جميعًا تكفل أنْ تبقى نصوص هاينه حاضرة اليوم في أذهان الجمهور.

وتميَّز شعر الحبِّ الوجداني لدى هاينه بنبضه المناهض للبرجوازية، وبما فيه من معرفة عميقة، وبما اتَّسم به من تداخل للكينونية والمظهر، فكان بذلك جميعه سياسيًا إلى حدٍّ بعيد. فصار هذا الشعر، بالإضافة إلى «صور الرحلات» مرشدًا لجيل كامل من المؤلِّفين وسواهم. فكما كان هاينه أقحم نفسه في «كتاب الأغاني» في خبايا المشاعر الرومانسية الجميلة، فكذلك فقد كانت نصوصه السياسية، مثل «ألمانيا. حكاية شتوية»، أو المجموعة «قصائد الزمان» تفضح الأقوياء، والمتواطئين معهم، والذين يروِّجون نظرتهم الضيِّقة للقومية على أنَّها حبّ للوطن. ولم يزدر هاينه شيئًا ازدراءه لكلِّ شكل من أشكال التعصُّب، وخاصَّة التعصُّب القومي، والذي كان مستعدًّا في سبيل مكافحته إلى التحالف حتَّى مع الشيوعيين، مع أنَّه كان يخشى أنْ يلفَّ الشيوعيون من «كتاب الأناشيد» قراطيس ليبيعوا فيها السعوط. أمَّا هو، فكان يرى نفسه وطنيًا بالمعنى العالمي، وكان يسعى بصورة خاصَّة إلى التوفيق بين الألمان والفرنسيين. وهو في ذلك يصوِّر ألمانيا بوصفها البلد الذي فاق الأمم الأخرى جميعًا في «الفلسفة في الشعر». وكتب مقالتي «المدرسة الرومانسية» و«حول تاريخ الديانة والفلسفة في ألمانيا» لمجلَّة فرنسية، ووصف فيهما تطوُّر الفكر الألماني حتَّى هيغل وغوته وصفًا بالغ الظرف مبرزًا أهمَّ ما فيه. أمَّا الفرنسيون عنده فهم في المقابل شعب الفعل السياسي الذي يطبِّق ما حقَّقه الألمان فكريًا أو حلموا به، مثل الحرِّية والمساواة. وفي عدَّة سلاسل من المقالات، والتي جُمعت فيما بعد بعنوان «أحوال فرنسية» و«لوليتا» عرَّف هاينه الجمهور الألماني بديناميكية المجتمع الفرنسي بقيادة الملك البرجوازي، لويس فيليب، ونبَّه الجمهور الألماني بذلك تنبيهًا خاصًّا إلى ما يتَّسم به هو من جمود وانعدام الحركة.

وهذا الجمود هو تحديدًا ما كان ينفِّر هاينه من ألمانيا. واستمدَّ شكلُ النصِّ الذي كان سببًا في شهرته، حتَّى قبل أنْ يغادر ألمانيا، نبضه من تمرُّده على هذا الجمود. وتُعدُّ «صور الرحلات» التي صدرت بين عامي 1826 و1831 في أربعة مجلَّدات في موضوعها وأسلوبها اعتراضًا على هذا الجمود

الاجتماعي والثبات الفكري. والأساس في هذا العمل الرحلات التي قام بها هاينه في أوروبا فعلاً. ابتداءً من الرحلة مشيًا عبر جبال الهارتس، وفوق قمّة بروكن (رحلة الهارتس). إلى الرحلة عبر شمال إيطاليا (رحلة من ميونيخ إلى جنوا). شملت إقامة طويلة بعض طول في لوكا (حمّامات لوكا. مدينة لوكا). ثمّ رحلته إلى لندن (شذرات إنكليزية)، والرحلات إلى بحر الشمال (بحر الشمال). وابتكر هاينه في هذا النثر، والذي كان يصفه هو نفسه بأنّه «عمل مجمّع من مِزَق» شكلاً فنّيًا قابلَ الجمود بالحدِّ الأقصى من الاضطراب، والتنوُّع، والبدائل، والحركة. فوصْف الرحلة عنده لا يلتزم ترتيبًا صارمًا، فكان هاينه يقحم فيه ملاحظات ذات طابع تاريخي، أو جمالي، أو جغرافي، تتَّخذ في عمله شكل القصص، والنكات، والنوادر. وصار هاينه بوصفه مؤلِّفًا «الصور الرحلات» مشهورًا، وأنموذجًا يُحتذى لجيل من الأدباء الذين أخذوا عنه هذا الأسلوب، ومضوا فيه.

واتّسمت المرحلة من عمله منذ عام 1848 بالموت البطيء في «القبر المفروش». وفي هذه المرحلة نشأ عمله «رومانتسيرو» في عام 1851، وآخرُ ما كتب من قصائد. ونصوص هذه المرحلة تجعل من سيرة هاينه الذاتية، مرّة أخرى، تجعل من مرضه الآن، صورة لزمان مريض. زمان فقد صلته بأهداف الثورة الفرنسية بعدما فشلت ثورة عام 1848. وقابل هاينه هذا التطوُّرَ، غاضبًا، نافد الصبر، غير قانط، لكنَّه، في الوقت نفسه، لا يحمل آمالاً كبارًا، فقد جاء في آخر قصيدة، وهي بعنوان «الطفل الجائع»:

«أسلحتي لم تنكسر، غير أنَّ قلبي كسير».

وكانت اللغة الألمانية الموطن الحقيقي لهاينه طيلة حياته، وكان يحبُّها، وكان فخورًا بها. وكتب في «اعترافات»: «لم أغدُ شيئاً، فلم أصبح سوى شاعر، لا، فلستُ أريد أنْ استسلم لتواضع مخادع. فأقلِّل من هذا الاسم (الشاعر)، فالمرء يكون عظيمًا يوم يكون شاعرًا، وخاصَّة عندما يكون شاعرًا وجدانيًا كبيرًا في ألمانيا، في ذلك الشعب الذي فاق الأمم كلّها في أمرين: الفلسفة والشعر».

آخر صورة للشاعر: صورة على الخشب من رسم لشارل غلير، باريس 1852

وطن في الغربة
الشاعر السوري عادل قرجولي
صاحب جائزة شاميسو

ريناته فوغت

قرّاؤه يعرفون أنّ النعناع رمز للهدوء والسكينة . ويعرفون لماذا يحبّ عادل قرشولي هذه النبتة العطرة منذ أن شرح في إحدى قصائده لامرأة شقراء سبب إطلاقه اسم «النعناع» عليها : فذات مرّة كان يتجوّل على ظهر جواد عبر القفار في بلده . حين طال به التجوال ، ترجّل عند جدول تظلّله شجرة زيتون ليخلد إلى النوم . ولما أفاق ، كان ينتصب أمام عينيه غصن من النعناع ، رأى من خلال خضرته الغضة السماء الواسعة . كانت تلك لحظة لن ينساها الشاعر مدى العمر .

يعيش عادل قرشولي في لايبتسيغ منذ خمسة وثلاثين عامًا . وحين كان يشترك في الأمسيات الشعرية التي كانت لم تزل تُقام في قاعات كبيرة ، كانت قصائده تستقبل بعاصفة من الهتاف والتصفيق تستغرق وقتًا غير قصير حتّى تهدأ ، وحتّى ينصرف الجمهور للاستماع إلى قصائد شعراء آخرين من أمثال فولكر بروان ، وسارا وراينر كيرش .

ولعلّ ما كان يتّصف به شعره من غرابة وجدة هو الذي سحر سامعيه . أدرك الشاعر ذلك ، فلم يرض به ، إذ أنّه لم يكن يريد أن يعامله الآخرون «كنبتة فريدة» وأن يقتصر تأثير شعره على الغرابة . لذلك ارتأى أن «يحارب» بنفس الوسائل التي كان يستخدمها أصدقاؤه : أي أن يكتب قصائده باللغة الألمانية . وهو يقول في هذا الشأن : «كنت أشعر في ذلك الوقت بتحدٍ لم يكن له في واقع الأمر وجود» . زد على ذلك أنّه بدأ يكتب قصائد لتلك المرأة التي أطلق عليها اسم «النعناع» . ولم يشأ أن يقف بينه وبينها مترجم ربّما لا يدرك جوهر «ينبوع النار» الذي يتفجر في امرأة ، وربّما لا يرى في هذه الصورة الشعرية سوى تناقضه الظاهري .

غير أنّ أهمّ ما دعا الشاعر آنذاك إلى كتابة قصائده بالألمانية هو أنّه أراد لها أن تكون مؤثّرة فعّالة . وقد وجّهها ، في المقام الأوّل ، إلى مخاطب ألماني ، لكي يحثّه فيها على تفهم الغريب وتقبل المختلف . ذلك لأنه كان لم يزل يعتقد أنّ في إمكان الشعر أن يغيّر العالم ، أو على أقل تقدير الجمهورية الألمانية الديمقراطية .

إنّ الطريق التي أوصلت الشاعر إلى لايبتسيغ كانت وعرة : فحين حُلّت رابطة الطلبة العرب التقدّمية عام 1958 ، وكان أصغر أعضائها سنًا ، اضطُرّ إلى مغادرة بلاده . فرّ أوّل الأمر إلى لبنان ، ثمّ انتقل إلى جمهورية ألمانيا الاتّحادية . حيث عمل في ميونيخ على سَيْر ناقل للسلع تسع ساعات يوميًا . ويقول الشاعر عن هذه الفترة : «لم يكن تعلُّم الألمانية آنذاك ممكنًا ، لأنّني كنت آخر النهار مكدودًا خائر القوى» .

وكان عادل قرشولي الذي لم يتجاوز الرابعة والعشرين حينذاك شاعرًا معروفًا في سوريا . وكان قد قرأ رامبو ، وبودلير ، وماياكوفسكي ، وتولستوي ، وغوته ، وهاينه . فلمّا جاء ألمانيا «أعياه النطق» ، فصار الألمان يعاملونه كالمعوّق عقليًا مخاطبين إيّاه بصيغة المصدر . على أنّ هذه التجربة المريرة قوّت طموحه إلى تعلُّم الألمانية ، ففعل ذلك في لايبتسيغ في خمسة أشهر ؛ ولكنّه أوشك وهو يستمع إلى المحاضرة الأولى في الجامعة أنْ يُصاب باليأس ؛ لأنّ الأستاذ كان ينطق الألمانية بلهجة منطقة سكسونيا ، فلم يفهم ممّا قاله حرفًا واحدًا .

وانقطع الشاعر في نهاية السبعينات عن توجيه شعره إلى أيّ مخاطب ، عربيًا كان أم ألمانيًا ، لأنّه تخلّى عن تناول قضايا الساعة ، وتوجّه إلى معالجة المسائل الفلسفية . ويقول عن ذلك : «لم تعد مسألة اختيار اللغة التي أكتب بها ، منذ ذلك الحين ، مهمّة ، فلستُ أنا الذي يختار ، وإنّما الخيار للغة نفسها . الخاطرة التي تأتيني تكون ألمانية أو عربية ، وتكون

الجذر

وقال عبد الله لي
أنت لم تعُد أنت
فلو كنت أنت أنت لما قبلت بما تقبل
وقال لي من يفقد الجذر يفقد الثمر
ومن يفقد الثمر يفقد الجذر
لأنّ الجذر دون ثمر عقيم
والعقم ناشف كالحجر
وقال لي
إرحل إلى جذر ترحلْ إلى وطن
فمن لا وطن في وطن له لا جذر له
ومن لا جذر له فهو وحيد وموحش كغصنٍ يابس
فلم تقل شفتاي سوى دمعة هربت من العين

الغير

وقال عبد الله لي
لا وجود لأحد غيرك إلاّ فيك
وقال لي ما أنت إلاّ الغير وما الغير إلاّ أنت
الجسر بينكما هو الحياة ولا حياة بلا جسر
وقال لي أنت تبتعد عن نفسك إن ابتعد الآخر عنك
وقال لي لا تطلق الرصاصة على صدر غيرك
فتسقط أنت في قبره
أمّا أنا فقلت
لكنّ الآخر يقتلني
ليلَ نهار
فلماذا لا يسقط هو ولو مرّة
في قبري أنا

الكتابة ، تبعًا لذلك ، بهذه اللغة أو بتلك» .

وثمّة قصائد في مجموعته الأخيرة لها صياغتان ، مرّة بالعربية وأخرى بالألمانية . من خلالها يشرك القرّاء من لابتسيغ ومن دمشق في تأمّل «الجذور» و«الجسور» ، (جذور الإنسان) على سبيل المثال أو (الجسور بين الشعوب والحضارات) . ومن ذلك يتبين أنّ الشاعر وصل إلى موقعه الخاص . وما عناوين مجموعاته الشعرية السابقة سوى علامات على هذا الطريق : «كحرير من دمشق» (1968) ، و«عناق خطوط الطول» (1978) ، و«وطن في الغربة» (1984) ، و«لو لم تكن دمشق» (1992) .

وفي مجموعته «هكذا تكلّم عبد الله» ، 1995 ، يجري قرشولي حوارًا مع ذاته ، يستند فيه من حيث الصياغة على أبي عبدالله النفّري ، أحد متصوِّفة القرن العاشر الميلادي مقتبسًا منه عبارة «وقال لي» . وليس «عبد الله» الذي يُخاطب الشاعر سوى شخصية متخيّلة أصبحت تستخدم كثيرا في الشعر العربي المعاصر ، وهي تمثّل هنا صوتًا ثانيًا يمكّنه من التعبير عن الصراع داخل الذات . ويقرُّ الشاعر «بأنَّ المخاطَب في القصائد هو أنا نفسي ؛ فباستخدام صيغة النفري أتمكّن من إجراء حوار مع الذات» .

إنّ المسألة التي يدور حولها هذا «الحوار مع الذات» هي مسألة وجود وكينونة . وهي تطرح تساؤلا جوهريا هو : إلى أيّ مدى يستطيع المرء الإندماج في الآخر دون أن يفقد ذاته؟ يجيب قرشولي على هذا التساؤل استنادا إلى تجربته بقوله : «ينبغي على الأجنبي أنْ يمارس عملية التكيّف مع الآخر بوعي ، غير أنّ عليه أن يحذر في الوقت نفسه من الذوبان فيه» . وقد عبَّر عن ذلك في إحدى قصائده على النحو التالي :

«وقال لي
لاتدع الغربة توقعك في شباكها
وتأمّل الآخر طويلاً وببطء شديد
لعلّ زوال اللحظة الغريبة لا يخترق آنئذ في حيرته مسامات الجسد»

وبالرغم من أنَّ المخاطَب في هذه الأبيات هو الشاعر نفسه ، فلا بد لنا أيضا من تلقّيها .

ليست هذه المجموعة ، الرائعة أيضا في تصميمها ، سوى نتيجة للتحوّل الذي نجم عن انهيار الجمهورية الألمانية الديمقراطية . فقد توقّف عادل قرشولي عن نشر قصائده منذ منتصف الثمانينات . وهو يقول معللًا ذلك : «لقد فقدت الأمل في حدوث تغيّرات سياسية في ألمانيا الديمقراطية ، وخاصّة الأمل في أن يكون للقصيدة تأثير في عملية التغيّر هذه» . وهكذا بدأت مرحلة الحوار مع عبد الله ، وكان الشاعر يعدّ العدّة آنذاك «لعودته إلى اللغة العربية نهائيا» . غير أنَّ القدر أفسد عليه تحقيق ذلك ؛ إذ حصل عام 1992 على جائزة أدلبرت فون شاميسو التي تمنحها في ميونيخ الأكاديمية البافارية للكتّاب الأجانب تقديرًا لإسهامهم البارز في الأدب الألماني ، فجاء هذا التكريم معترضًا خططه في العودة إلى العربية . زد على ذلك أنَّ دار النشر أكسيون آينس فرلاغ في ميونيخ عرضت عليه أنْ تنشر دواوينه . وقد أصدرت أوّلاً ديوانه «لو لم تكن دمشق» ، فأكسبه ذلك أصدقاء وقرّاء في غرب ألمانيا كذلك .

«لو لم تكن دمشق . .» ، يقولها الشاعر ويتأمّل كلماته قبل أن يختارها بدقّة «لربّما كنت هنا أسعد بقليل» . إنّه لم يسمح للشباك المنصوبة هنا أن توقعه فيها . صحيح أنّه لم يعد ذلك السوري الذي كانه من قبل ، ولم يصبح ألمانيا . لكنّه هو هو . «أنا عادل قرشولي» يقول «ولي وطن في عالمين وحضارتين» . حين يكون في دمشق يحنّ إلى لايبتسيغ ، وحين يعود إلى لايبتسيغ يحنّ إلى دمشق . ويدلّل على حنينه المزدوج هذا كثير ممّا يوجد في مكتبته من صور ولوحات وآلات موسيقية وناي يعزف عليه . فتنبعث منه أنغام عفوية ، وليدة الإمساك باللحظة الآنية ، مفعمة بأحاسيس حارّة ، رقيقة أليفة تارة ، وخشنة غريبة تارة أخرى . بيد أنَّ عطر النعناع يفوح منها مثل ما يفوح من قصائده .

بدر شاكر السيَّاب
بعيدًا عن الرمز والأسطورة

مهدي محمَّد علي

«خلا البيت، لا خفقة من نعال
ولا كركرات على السلَّم
وأنت على الباب ريح الشمال
وماتت على كرمه المظلم
بعد هذا المطلع المذهل بصفائه وحزنه العميق والشفَّاف، وإيحائه الفسيح يواصل بدر شاكر السيَّاب:
«خلا البيت وانسلَّ لون المغيب
إلى المخدع المقفر
هنا كان يطوي الدروب
صغيران تطفئ شمسُ الغروب
بشعريهما نار فانوسهما الأحمر
إذا ما ارتخت تحت ظلِّ المجير
جفون يرنق فيها النعاس
أفاءا إلى قصَّة عن أمير
تخطَّفه الجنُّ حتَّى أتى منزلاً من نحاس
تلامح شباكه عن أميرة
تدلي إليه الضفيرة
ليرقى إليها
خلا البيت إلاَّ بقايا أنين
يصعدها شاطئ من حنين ...»
إنَّه يرثي ... وربَّما يرثي نفسه:
«وفي بيته الآن حلَّ العويل
ونوح اليتامى وندب النساء»
إنَّ بدرًا يقولها بالحرف. دعونا من مظاهر الحزن التقليدية. إنَّه يقول ذلك، لأنَّه يريد أنْ يرسم بالماء لوحة الحزن العميق، لوحة الشعر الشفَّافة النادرة، لوحة الشعر الذي يريد. إنَّه يرثي ولا يرثي. إنَّه يقول شعرًا له وعنه، شعرًا للناس وعنهم، فيتابع:
«لقد فتح الآن زهر الشتاء
ليملأ تنوره بالشذى والضياء
أنار وجوهًا وأخفى وجوهًا، فسال الأصيل
ينث سنابله الدافئة»
ويقرب بدر مصباح الشعر الخفي ممَّن يريد أنْ نراه، أو ممَّن يريد أنْ يرينا إيَّاه، ممَّن جلسوا حول الموقد، يقرب مصباح الشعر الخفي بالشفافية ذاتها التي تشيع في القصيدة، يقرب هذا المصباح الذي يضيء النفس والشعر، ولا يتقاطع مع نار التنُّور. إنَّه يقرِّبه ليضيء نفوس ناسه الذين يعرفهم، ويعانيهم، كما يعرف نفسه ويعانيها:
«وسمراء تصغي إلى الشاي فوق الصلاء»
أيُّ هدوء وعمق سحيق هذا الذي يرسمه بدر؟
إنَّها صورة عاش أكثرنا، ولكنَّ بدرًا يرسمها دون مواربة، دون غموض، ودون بهلوانيات شعرية، يرسمها دون رسم:
«وسمراء تصغي إلى الشاي فوق الصلاء
يوسوس عن خيمة في العراء
وعن عيشة هانئة»
إنَّه يلخِّص لنفسه وناسه، ويصغي إلى وسوسة إبريق الشاي التي تقول لكلٍّ منَّا قولاً مختلفًا. ولكنَّها تجمعنا حول موقد واحد. وقصيدة بدر هذه، على الرغم من أنَّها تقول شيئاً واضحًا، ولكنَّه ليس واحدًا، إنَّها تومئ بأشياء عديدة، غير أنَّها تجمعنا على مائدة واحدة، هي مائدة الشعر. الشعر الذي يعرف ماذا يقول. الشعر الذي يخلص لنفسه وناسه، الشعر الذي يصغي إلى إبريق الشعر، فيسمع، ويرى، ويتخيَّل، فيقول.
لقد كتب بدر هذه القصيدة في السادس والعشرين من يوليو عام 1964، أي قبل خمسة أشهر فقط من موته المتوقَّع، أي أنَّه كتبها وهو في قمَّة اليأس، والعذاب، والعوز، وذروة الأوجاع حتَّى شعَّ كلُّ ذلك شعرًا، ليس في هذه القصيدة وحسب، بل في معظم قصائد «شناشيل ابنة الجلبي».
وإذا كنَّا نتفق مع الدكتور إحسان عبَّاس حين يقول:
«وتدلُّ قصيدة الشناشيل على أنَّه كان في مقدوره أنْ يخلق الأسطورة»، فإنَّنا نرى أنَّه فعل بعضًا من ذلك بطريقة

خاصّة ، خلال القصيدة المذكورة آنفًا ، وقصائد أخرى من «شناشيل ابنة الجلبي» في الوقت الذي يتابع فيه الدكتور إحسان عبّاس قائلاً : «ولكنّه كان معجلاً عن ذلك لأسباب أقواها أنَّ الجوء إلى الأسطورة يتطلّب تأنّيًا في الرسم للمبنى ، وكان في هذه الفترة يتدفّق بالشعر تلقائيًا كأنّما يخشى التأمّل والصمت ، كان حديثه إلى نفسه هو البرهان الوحيد على أنّه ما يزال حيًا ، وينتج شعرًا ، وكان ذلك الحديث هو نفسه تلك القصائد ، وفي مثل هذا الانسياب الطوعي يتضاءل الاهتمام بخطّة البناء ، ويصبح أيُّ دفق شعوري هامر قادرًا على التحوُّل إلى إيقاعات تسمّى شعرًا . وهناك سبب كان يبعده عن الرمز والأسطورة ، وذلك هو سطوع الحقيقة المادّية على نحو يتضاءل إلى جانبه كلُّ رمز ، بل يصبح أيُّ لجوء إلى الرمز مضحكًا ، ومن أجل التعبير عن تلك الحقيقة المادّية ، بكلّ أبعادها ، جاء الشعر منساقًا بقوّتها وسطوعها ، ولم تدع قوّتها مجالاً للتأمُّل ؛ لأنّها كانت أقوى من كلّ ما قد يُستشفُّ منها» (إحسان عبّاس : اتّجاهات الشعر العربي المعاصر) .

إنَّ ما يورده الدكتور إحسان هنا ، وهو يقلّب ملاحظته على وجوهها ، يمكن أنْ يكون دليلاً لنا لخوض في الموضوع الذي يثير الدكتور الناقد ، وهو خلق السيّاب لأسطورته الشعرية الخاصّة . وبدءًا نقول إنّه لا يمكننا في هذا المجال الضيّق أنْ نعالج الأسطورة والرمز لدى شاعرنا ؛ فذلك موضوع واسع كثر ويكثر فيه القول ، على الرغم من أنه لم يلق حتّى الآن العناية الكافية ، ولكنْ لدينا ، في مقابل ذلك ، مفصل أساسي وواسع في تجربة بدر الشعرية ، يمكن أنْ نمضي فيه ، ونشير فيه إلى ما لاحظه الدكتور إحسان نفسه .

ويمكننا ، وذلك أمر شبه مسلَّم به ، أنْ نقول إنَّ قصيدة «أنشودة المطر» كانت هي البداية الحقَّة لشعر السيّاب وشاعريته المميّزة وعالمه الخاصّ . وصحيح أنَّ شاعرنا الراحل معني في تجارب أخرى في الأسطورة والرمز بعد «أنشودة المطر» ، ولكنّنا نرى أنّه استعاد مسار هذه القصائد بشكل واضح في دواوينه اللاحقة ، ولا سيّما «شناشيل ابنة الجلبي» ؛ فمثلما كانت «أنشودة المطر» مكتفية بذاتها ، هي القصيدة وهي الأسطورة إلى حدٍّ ما ، كذلك كانت قصائد عديدة لاحقة ، ضمّ منها ديوان الشناشيل كمًا ونوعًا لا يستهان بهما .

يقول الدكتور إحسان عبّاس عن «أنشودة المطر» ما يلي :

«لفظة واحدة استطاعت أنْ تغوص إلى سرّ الوجود ، كما استطاعت أنْ تربط خيوطًا مختلفة ، وأنْ توحّد الطاقات في حبل قوي ، هو حبل الأمل ، فلم يعد الشاعر منفصلاً بمشاعره الذاتية ، ولم تعد النظرة الإنسانية مفروضة على هذه المشاعر من مبدأ خارجي ، وإنّما هي تسترسل ، كما يسترسل المطر ، من طبيعة الموقف . إنّها صورة التلاحم بين الخصب والجوع ، دون إغراق في التصوير واستجلاب للانفعالات وخروج بالأسى عن وقدته الطبيعية التي تشبه وقدة النار تحت الرماد» .

ويؤكّد الدكتور إحسان بعد ذلك «إنّها أوّل قصيدة من نوعها في شعره ، وهي فاتحة ما يمكن أنْ يسمّى «شعره الحديث» ، أعني أنّها في داخلها مبنيّة بناءً تكامليًا ، وفي خارجها تتّكئ على دورات متصاعدة ، قليلة الاستطراد إلى الجزئيات التي تنحرف بها عن وجهتها العامّة وعن غايتها النهائية» .

ولا يكتفي الدكتور إحسان بذلك ، بل يؤكّد أنَّ السيّاب صهر ذاته وتجربته السابقة وموقفه الإنساني في «قصيدة» بعد أنْ طال به العهد وهو يجيل قلمه في ميدان التجريب والخطأ .

ولا بأس هنا ، كما أظنُّ ، أنْ نلج عالم هذه القصيدة ، ذلك المفتتح الهادئ والمرهف الذي يندر مثيله في شعر بدر . شعره الحافل بالعذاب والتوتُّر منذ البيت الأوّل ، ومنذ القصيدة الأولى ، لنتأمّل إذن ، ذلك المفتتح :

«عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر . . .
وتغرقان في ضباب من أسًى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء

ثمّ هذا البناء السمفوني الأخّاذ الذي يتصاعد بوتائر محسوبة من السهل الممتنع . من ذلك الوصف للعينين ، ثمّ الانتقال منهما إلى البحر الواسع الغامض في المساء ، وما يحمله من متناقضات ، ثمّ الانتقال منه إلى المطر ، وعند ذلك يتأكّد الموضوع الأساس (المطر) الذي هو مضمون وشكل في آن واحد . الذي هو موضوع وإطار للقول الذي سعى إليه بدر في هذه القصيدة :

«كأنَّ أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر . . .»

ثمّ الانتقال المفاجئ العذب

«وكركر الأطفال في عرائش الكروم

ودغدغت صمت العصافير على
الشجر
أنشودة المطر . . .
مطر . . .
مطر . . .
مطر . . .

هذه النقلة السينمائية الموسيقية نحو الموضوع الأساس، ومن ثمّ نحو إيحاءاته، الطفل الذي يهذي قبل النوم، ويسأل عن أمّه التي غابت (ماتت) . وذلك الصيّاد الحزين المنكود .

كلُّ ذلك على سبيل الوصف والتشبيه، ثمّ الدخول الذكي والحميم إلى المضمون الأعمق (المستوى الأشمل الذي لا ينفصل عن تلك الحيثيات المقدّمة) . ألا وهو الحديث عن العراق .

بعد كلِّ هذا التقديم الجميل الأخّاذ للمضمون الأعمق، يحقُّ للشاعر أنْ ينتقل انتقالته الشجيّة الأخرى :

«أصيح بالخليج : يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى
فيرجع الصدى
كأنّه النشيج :
يا خليج
يا واهب المحار والردى»

وتظلُّ لازمة «مطر» تتكرّر إيقاعًا لسمفونية العراق، بلد الخيرات، بلد الجوع «وكلُّ عام، حين يعشب الثرى، نجوع . ما مرّ عام والعراق ليس فيه جوع» .

بعد هذا يمكننا أيضًا أنْ نشارك الدكتور إحسان عبّاس قوله بأنّ المرء ربّما سارع إلى الظنّ بأنّ «أنشودة المطر» نفسها كانت فاتحة عهد جديد من الاتّكاء على رمز «تموز» أو «أدونيس»، إذ القصيدة لا تعدو أنْ تكون في سياقها ترجمة لتلك الأسطورة دون تصريح برمز الخصب، ولكنّ الأمر لم يكن كذلك على وجه الدقّة، لأنّ أكثر الموضوعات التي عالجها في «فترة الآداب»، أي مجلّة الآداب البيروتية، وهي فترة ما بعد كتابة أنشودة المطر، لم تكن ترحب صدرًا بالأسطورة، فالقصائد العربية التي تخضع لرمز تموز والقصائد الإنسانية كقصيدة «مرثية الآلهة» اضطرّت السيّاب أنْ يسخر من الرموز، فكريًا، بدلاً من أنْ يتقبّلها في نطاق شعري . وكانت القصيدة الوحيدة التي تقبّلت ذلك الرمز هي «أغنية في شهر آب»، وقد استوعبت من الأسطورة طرفًا بسيطًا، لعلّه أقلُّ أطرافها أهميّة، أعني شيوع الإحساس بالبرد الشهواني بعد مقتل تمّوز . إنّ ما قيل ويقال عن التصميم البنائي للقصائد التي استخدم فيها السيّاب الأسطورة والرمز لا يعني نجاح هذه القصائد وقوّتها وفشل سواها وضعفه كما أنّ عكس ذلك غير صحيح أيضًا .

إنّ ما يلمح إليه الدكتور إحسان حول قصائد الشناشيل بقوله إنّها وليدة «الانسياب الطوعي»، وعليه فإنّها لا تهتمّ كثيرًا بخطّة البناء فيصبح أيُّ دفق شعوري هامر قادرًا على التحوُّل إلى إيقاعات تسمّى شعرًا، إنّ هذا القول بالانسياب الطوعي وارد وصحيح، وهو ليس عيبًا في الشعر، كما أنّه ليس نفيًا لخطّة البناء، أو غياب البناء، لأنّ كثيرًا من الشعر العظيم لا يبدو عظيم البناء والتصميم، وكثير منه لا نستطيع أنْ نحدّد نمط بنائه، ومثالنا الساطع في ذلك هو قصائد «قسطنطين كفافي»، فهي لبساطة بنائها توهم الكثير بأنّهم قادرون على الإتيان بمثلها .

ثمّة مسألة أخرى ينبغي أخذها بنظر الاعتبار عند الحديث عن إنتاج بدر الشعري في سنيّه الأخيرة . تلك المسألة هي أنّ بدرًا، وهو يكتب قصائده الأخيرة، كان قد امتلك ناصية الشعر، وقطع شوطًا كبيرًا في التجريب وتراكم الخبرة، فلم يعد الإمساك بالصور والاستعارات والقدرات الواسعة على التعبير أمورًا تشكّل همّا مقلقًا له، بقدر ما هي تتدفّق في المواضيع التي تحتاج إليها، لا سيّما حين يكون ذلك تعبيرًا عن «تلك الحقيقة المادّية بكلّ أبعادها»، كما يقول الناقد إحسان عبّاس، فيأتي الشعر منساقًا بقوّة تلك الحقيقة وسطوعها، كما يقول الدكتور إحسان نفسه . إنّ قولنا هذا لا يعني بالطبع أنّ كلّ ما كتبه بدر خلال سنيّه الأخيرة ينطبق عليه ما أسلفناه من قول، ولكنّ فيه قدرًا لا بأس عليه من القصائد التي يمكن اعتبارها خلاصة لتجربته في الشعر . نقول إنّه ما دامت «أنشودة المطر» هي البداية الحقيقية لما يمكن اعتباره إنجاز بدر الخاصّ في الشعر العراقي العربي، فإنّه لمن المجدي حقًا أنْ نتتبّع مسار هذه القصيدة في شعره بعيدًا عن ألوان شعره الأخرى التي كثر فيها التجريب، وتشعّبت فيها الغايات والظروف الذاتية والموضوعية، وقبل ذلك وبعده فإنّنا معنيون، نحن الأدباء والفنّانين، بما يمكن أنْ نتعلّمه من هذا الرائد في الشعر، هذا الشاعر الذي ظلّ يواصل البحث عن العراق، طوال حياته المضطربة، وطوال خفقانه على شفا حفرة من الموت، فقد رأى العراق حقًّا، وعاشه من طفولة جيكور وضفاف نهره الحزين (بويب) . عرفه

حتَّى تساقط لحمه عن عظمه ، وفقد ساقيه ومات . لقد ظلَّ يبحث ويصرُّ على البحث ، ولكنَّه كان دائمًا لا يعثر إلاَّ على حبِّه لجيكور ، وبويب ، وحبِّه للناس .

ويقول الدكتور إحسان عبَّاس في كتابه «اتِّجاهات الشعر العربي المعاصر» : «وأمَّا السيَّاب فإنَّه لم يستطع أنْ ينسجم مع بغداد لأنَّها عجزت أنْ تمحو صورة جيكور أو طمسها في نفسه (لأسباب متعدِّدة) ؛ فالصراع بين جيكور وبغداد جعل الصدمة مزمنة . حتَّى حين رجع السيَّاب إلى جيكور ووجدها قد تغيَّرت لم يستطع أنْ يحبَّ بغداد أو يأنس إلى بيئتها ، وظلَّ يحلم أنَّ جيكور لا بدَّ أنْ تُبعث من خلال ذاته (وقد بُعثت رغم اندثارها ؛ لأنَّه خلَّدها في شعره ، ومنحها وجودًا لا يبيد)» . وحين تحدَّث السيَّاب عن جيكور التي شاخت ، كان يرثي الماضي كلَّه ويرثي نفسه وهو يستشرف الموت :

«آه جيكور ، جيكور . . .
ما للضحى كالأصيل
يسحب النور مثل الجناح الكليل
ما لأكواخك المقفرات الكئيبة
يحبس الظلَّ فيها نحيبه
أين أين الصبايا يوسوسن بين النخيل
عن هوى كالتماع النجوم القريبة
. . .
أين جيكور؟
جيكور ديوان شعري
موعد بين ألواح نعشي وقبري» .

إنَّه لمن الأمور المسلَّم بها أنَّ عالم بدر الأساس هو عالم جيكور وعالم الطفولة فيها يصدر عنه وينوِّع عليه . ولقد كان بالفعل يبدع في رسم هذا العالم ، وما قصيدة «خلا البيت» التي ابتدأنا بها كلامنا إلاَّ مثال ساطع على تجسيد ذلك العالم بأصالة ورهافة نادرتين .

إنَّ من نافل القول أنْ نشير إلى أنَّ الإخلاص للمحلِّية ، مع توافر الإبداع بالطبع ، يقود إلى الإنسانية العريضة ؛ لذا فإنَّ ما ينبغي تلمُّسه في تراث شاعرنا ، بدر شاكر السيَّاب ، هو هذا العنصر من الإخلاص للمحلِّية ، هذا الحبُّ والتبنِّي للبيئة ، مهما يكن الحال الذاتي والموضوعي ، ومهما يكن العذاب .

إنَّ بدر المعذَّب في حياته ، المخفق في الحبِّ ، والسياسة ، والعافية ، وفي النثر أيضًا ، كان ذكيًا وخلاقًا في الشعر ، بل أنَّ الشعر كان وجوده الخاصَّ والعامَّ «جيكور ديوان شعري ، موعد بين ألواح نعشي وقبري» ، بل أنَّنا نستطيع أنْ نستدلَّ استدلالاً عميقًا بالكثير من قصائده في «شناشيل ابنة الجلبي» .

نستدلُّ على أصالة بدر وخصوصية بحثه . وأعماقه العليا التي هي أعماق الجنوب ، أعماق قريته . أعماق طفولته التي هي أناه العليا إذا صحَّ التعبير ، إنَّ هذا يفيدنا في أنْ ننتمي إلى هذا الهاجس العميق ، هاجس المحلِّية المبدعة ، هاجس الوطن الذي ظلَّ بدر يبحث عنه ، وهو يعيش فيه ، وهو يكتوي بنيران محبَّته وبغضه ، وهو يعاني من جحود خيراته وحكَّامه ، حين «سبيل ممتلكيه غير سبيله» ، كما يقول الرصافي ، فعلى الرغم ممَّا أضرَّ به من المرض المتشعِّب المحض الذي لا يرحم ، والذي قاده إلى ما يمكن تسميته بالمساومة . وعلى الرغم ممَّا دفعه إليه هذا المرض من مدح لأولئك الذين سبيلهم غير سبيل العراق . على الرغم من كلِّ ذلك فقد كان بدر يلقى منهم ، دون غيرهم ، تنكيلاً وعسفًا ، وهو في ذلك الحال من العوز والمرض ، في الوقت الذي يدرَّس شعره في مدارسهم وجامعاتهم .

أخيرًا ، نقول إنَّ ما صوَّره لنا النقَّاد بأنَّه شعر خال من البناء أو البناء التأمُّلي هو في نظرنا شعر بدر الذي يواصل فيه نهجه وتلمُّس أعماقه العليا التي لا تقول مباشرة إلاَّ صدق انفعالها وحنينها إلى الأصالة بعد طول عذاب وطول تجريب وتجربة . ولقد قال بدر نفسه في إحدى رسائله ، في أخريات حياته :

«لعلِّي أعيش هذه الأيَّام آخر أيَّام حياتي . . . إنَّني أنتج خير ما أنتجته حتَّى الآن ، من يدري؟ . . . لا تظنَّ أنَّني متشائم ، العكس هو الصحيح ، لكنَّ موقفي من الموت قد تغيَّر ، لم أعد أخاف منه ، ليأت متى شاء ، أشعر أنَّني عشت طويلاً ، لقد رافقت جلجامش في مغامراته ، وصاحبت عوليس في ضياعه ، وعشت التاريخ العربي كلَّه ، ألا يكفي هذا؟»

صراع الحضارات
هل الاتِّصال بين الحضارات مشوَّش؟

ميشائيل شتاينهاوزن

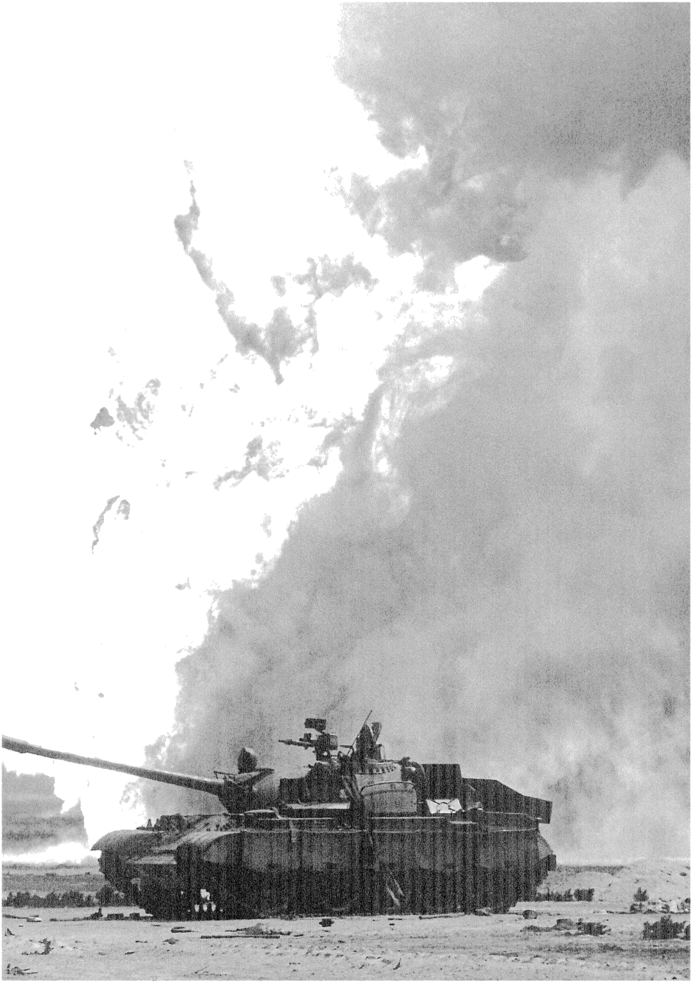
يكثر الحديث في أيّامنا هذه . ونحن نوشك أنْ نستقبل القرن الحادي والعشرين . في وسائل الإعلام في الغرب وفي الدول الإسلامية الآسيوية كذلك عن مزاعم التأزُّم المتصاعد بين حضارة الغرب وحضارة الشرق . وتردُّ الحضارات الآسيوية على مواقف الغرب بسياسة المواجهة الاقتصادية المتصاعدة معًا . وتعود هذه الحضارات في المجالين الأيدولوجي والسياسي إلى تراثها القديم بصورة متزايدة ، وإنْ كان التواضع في التراث الكونفوشيوسي قد ولّى عهده . وتفعل الدول الإسلامية الأمر نفسه ، ولكنّها تختلف عن دول آسيا الأخرى في أنّها تقرن رفضها واحتجاجها بالتسلُّح بسلاح العقيدة بشكل أقوى .

وللتنبُّؤ بما سيحدث في آخر الزمان من أحداث رهيبة تاريخٌ طويل ، فقد استعمله الأنبياء وكذلك المتنبّؤون المدّعون وسيلة فعَّالة للتأثير في إيجاد الأجواء الاجتماعية والسياسية المناسبة لهم في كلّ المجتمعات قريبًا ، كي يحدثوا ، مثلاً ، تغييرًا في القيم والمثل العليا يهدِّد بالخروج على التقاليد المألوفة المتوارثة . غير أنَّ الأرواح لم تعد في زمننا هذا مضطّرة للارتحال إلى ضفاف نهر الغانج كي يكتشفوا بعون من المعلِّم الروحي غورو ذواتهم ؛ ذلك أنَّ المجتمعات نفسها تقدِّم لهم الخلاص والعون بوساطة المتنبِّئين بأحداث المستقبل الذين يعرضون بنجاح ، أو بدون نجاح ، سيناريوهات مخيفة عن العلاقات الدولية على شاشة التنبُّؤ السياسي بالغيب . وبالرغم من أنَّ الجدية هي منطلق هذه السيناريوهات ، فإنّها غالبًا قوبلت بسخرية لاذعة من زملاء أصحابها ، بل إنَّ النظريات الجريئة نفسها سقطت فكريًا سقوطًا تامًا .

وهذا ما كان من شأن صموئيل هنتنغتون ، صاحب نظرية «صراع الحضارات» (1) الذي سينتهي كما يدّعي بنشوب حرب عالمية ، وشأن عدد كبير من المتخصِّصين بدراسات المستقبل ، ومنهم فوكو ياما (في «انتصار الغرب على سائر العالم» ، و«العصر الذهبي» ، انظر : الصفحة 78 من عدد 57 من فكر وفنّ) . ولسنا نريد هنا أنْ نخوض في ما ذهبت إليه مجلّة الشؤون الأجنبية (2) من أنَّ هنتنغتون ، وهو أستاذ علم السياسة في جامعة هارفارد «أثار بهذه الفرضية من المناقشات أكثر ممّا أثاره أيُّ مفكِّر آخر في نصف القرن الأخير» .

والنظرية المشار إليها أقرب إلى أنْ تكون أُخرجت على طريقة هوليود ؛ إذ جعل هنتنغتون الحرب العالمية تندلع على

(1) KAMPF DER KULTUREN
Samuel Huntington
Europa Verlag, München, 1966
(2) Foreign Affairs



هذا النحو : ستهاجم الصين فيتنام بسبب النزاع على حقول النفط الهائلة القريبة من الساحل. فتستنجد هذه بالولايات المتَّحدة. ممَّا يؤدِّي إلى اشتباكات بالأسلحة التقليدية بين القوَّتين العظميين. الصين والولايات المتَّحدة. ويكون موقف الرأي العامّ الأميركي : «إنَّها ليست حربنا» ، وتنتهز الهند هذه الفرصة كي تهاجم عدوَّها اللدود الباكستان ، فيؤدِّي هذا إلى ردِّ فعل راديكالي عنيف في الدول الإسلامية ، وتتمكَّن الجماعات الإسلامية من الاستفادة من الحملات الدعائية ضدَّ الغرب للقضاء على الأنظمة العربية المعتدلة ، وتتعرَّض إسرائيل للهجوم ، فيتدخَّل حلف شمال الأطلسي عسكريًا. وتعلِّق اليابان أمالها عسكريًا على الصين ، وتحصل البوسنة والجزائر في هذه الأثناء على السلاح النووي من الصين وإيران. ولكنَّ الصرب يستولون على السلاح النووي البوسني. في حين تتمكَّن الجزائر من تفجير قنبلة نووية في سماء مرسيليا.

ويرى بعض المراقبين في هذا السيناريو لوحة من لوحات الرعب ، في حين يعدُّه آخرون من باب «أفلام الفيديو» . غير أنَّ السؤال هو ، ما سبب المنازعات العالمية على هذا النحو الذي يصوِّره هنتنغتون؟ يرى المؤلِّف أنَّه الهجوم على دولة مركزية من دول الحضارة الغربية بدعم كبير من الدول الإسلامية.

فهل هو مغرم بخلق عدوٍّ جديد أو أعداء جدد للغرب بعد انتهاء النظام الشيوعي؟ إنَّه ينكر هذا. إذن هل يتحدَّث عن نظريات جديدة عن التآمر على الغرب والتكتُّل ضدَّه؟ إنَّه يقول : هذا سخف. ويبدو أنَّ هنتنغتون مقتنع بأنَّ السياسة العالمية بعد زوال الشيوعية سيصوغها في المستقبل التصادم والتطاحن بين الحضارات المتعادية ؛ فإذا وقعت حرب عالمية جديدة ، فستجري معاركها على طول خطوط التماس بين هذه الحضارات ، وربَّما كانت هذه المنازعات بين المدنيات المتعدِّدة أكثر دموية ممَّا شهدناه حتَّى الآن. ولذا يحذِّر المؤلِّف من الاستمرار في اتِّباع سياسة الحدِّ من التسليح في الولايات المتَّحدة وفي أوروبا. ولا شكَّ أنَّ جماعات الضغط الممثِّلة للصناعات الحربية ستستقبل هذا التحذير بسرور.

وقد بدأت موازين القوَّة السياسية في الكرة الأرضية تبتعد عن الغرب المهيمن ،ولعلَّها تتَّجه باتِّجاه مدنيات الأقاليم الآسيوية ، كما أنَّ هناك تغييرات اجتماعية سريعة وتحديثًا اقتصاديًا يشمل العالم بأجمعه. فهذا كلُّه يؤدِّي إلى زعزعة الأمان لدى الشعوب ، ويجعلها تبحث عن روابط ذات مفاهيم جديدة ، ممَّا قد يعني إضعاف الدول التي تجعل تقليديًا من المفهوم السياسي «الأمَّة» مصدرًا لتحديد هويتها. ويرى هنتنغتون أنَّ حالة تعدُّد الثقافات وتعدُّد الأقطاب هذه ستمنح الدين فرصة مواتية ؛ لأنَّه يخلق تآلفًا وتماسكًا فيما بينها ، وحدودًا بينها وبين سواها من الشعوب ؛ ذلك أنَّه يمكن للمرء أنْ يكون نصفه فرنسيًا ونصفه الآخر عربيًا ، بيد أنَّه لا يستطيع أنْ يكون نصف كاثوليكي ونصف مسلم.

ويتوقَّع المؤلِّف أنْ يبلغ عدد الثقافات في المستقبل سبعًا أو ثماني ، وهي : الغربية ، والإسلامية ، والصينية ، واليابانية ، والهندوسية ، والسلافية الأرثودكسية ، والأميركية اللاتينية ، وربَّما الإفريقية كذلك ، وأنْ تكون الخطوط الأمامية لها ، وهي الحدود الأيدولوجية الفاصلة ، ميادين الأزمات بينها في المستقبل. والسؤال الآن هو : هل ينشأ عن هذه الخريطة الحضارية للفترة القادمة من فترات السياسة العالمية حدوث الانفجار الحضاري الذي يتنبَّأ به هنتنغتون؟ يجيب المؤلِّف بأنَّ جميع الأزمات الكبرى في العالم منذ انتهاء الحرب الباردة تؤكِّد نظريته في صراع الحضارات ، ومنها الأزمة البلقانية (بين الصرب والمسلمين) ، والحرب في الشيشان (بين الروس والمجاهدين) ، ويذكِّر بسعي دول إسلامية وكونفوشيوسية للحصول على الأسلحة النووية ، وبالنزاع التجاري ذي الصبغة الحضارية بين اليابان والولايات المتَّحدة.

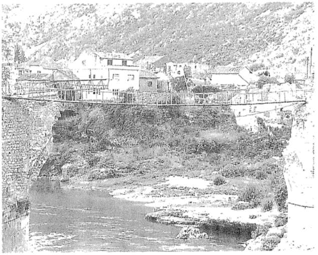
ويرى أنَّ للخطوط الهشَّة التي يكمن فيها خطر اندلاع الحرب وجودًا على امتداد العالم الإسلامي من البلقان ، إلى القوقاز ، وإلى آسيا الوسطى ، وإلى الشرق الأوسط ، وإلى شمالي إفريقيا ، ثمَّ إلى جنوبي شرقي آسيا. حيث يضاف الضغط السكَّاني المتصاعد إلى الجدل الحادِّ بين المسلمين المتعصِّبين وجيرانهم.

أمَّا في أوروبا ، فلم يعد للستار الحديدي وجود ، وحلَّ محلَّه خندق يفصل ، في المقام الأوَّل ، اقتصاديًا وكذلك ثقافيًا بين أوروبا الغربية المسيحية والشرق الأرثودكسي والمسلم ، ممَّا يعني أنَّ الحدود الدينية التي كانت قائمة في بداية القرن السادس عشر ، أي من بحر البلطيق شمالاً عبر روسيا البيضاء إلى ألبانيا جنوبًا ، ستكون هي نفسها حدود المجابهة في أوروبا الغد. وقد وقعت الحرب فعلاً في يوغوسلافيا ، وينذر الوضع

▶ حرب الخليج - «حرب مصالح اقتصادية متناقضة» في الدرجة الأولى

بين الصرب وألبانيا بالانفجار ، كما أنَّ حلف شمال الأطلسي وحده هو الذي يحول دون وقوع منازعات مسلَّحة بين الأتراك واليونان .

ويزعم هنتنغتون أنَّ الأزمات الدموية كانت عبر القرون بين حضارات مختلفة . ويستطيع المرء أنْ يراها كذلك ، ولكنَّه لا يستطيع أنْ ينكر أنَّ أسوأ أعمال العنف في العقود



الصورة العليا : الحرب الأهلية في أفغانستان : طفلان يبيعان الأرغفة أمام أنقاض شارع تجاري بكابل
الصورة السفلى : الحرب الأهلية في يوغوسلافيا سابقا : جسر مؤقّت ضيّق يربط بين قسمي مدينة موستار المتعاديين بعد تخريب «الجسر القديم» الذي كان أهمّ معلم في المدينة

الثمانية المنصرمة إنَّما كانت داخل الحضارة الواحدة . ويكفي أنْ نتذكَّر ، على سبيل المثال ، التصفيات التي أجراها ستالين ، والهولوكاوست ، ومذابح بول بوت الجماعية في كمبوديا ، وسوى ذلك . فهذه كلُّها حروب داخل الحضارة الواحدة نفسها ، وضدَّ شعوبها ذاتها . أمَّا اليوم فإنَّ الهوتو يقتلون التوتسي في راوندا ، والكاثوليك يقاتلون البروتستانت في إيرلندا الشمالية ، وحركة طالبان الباشتونية تحارب الأوزبكيين في أفغانستان . فالظاهر أنَّ الحروب ، حيثما وقعت ، تبقى ضمن إطار الحضارة الواحدة . فإذا كان هنتنغتون يصوِّر مجموعة الدول الإسلامية على أنَّها وحدة متلاحمة تقف في وجه الغرب فإنَّه بذلك يقطع سلسلة أدلَّته ، ويجعلها مفكَّكة تمامًا . فهل ثمّة مجموعة أكثر تفرُّقًا وانقسامًا من مجموعة الدول الإسلامية؟ وهل يستطيع المرء أن يتعرَّف «الجوامع المشتركة» بين السعودية ، وماليزيا ، وإيران ، وحركة طالبان؟ إنَّها أقرب إلى أنْ تكون رمزًا للأزمات في داخل المجتمعات الإسلامية .

ويجعل المؤلِّف الاستثناء أصلاً للقاعدة ؛ إذ بيَّن أنَّ الأزمات الإثنية تحدث غالبًا داخل المدنيات (والمدنية هي الوحدة الحضارية الكبرى التي يندرج الناس فيها) ، ولكنَّه رأى أنَّها يمكن أنْ تهدِّد السلام العالمي ؛ إذا وقعت بين المدنيات لا داخلها .

ويبسّط هنتنغتون الأمور تبسيطًا شديدًا بأنْ يجعل الحرب في البلقان حربًا دينية وصراعًا بين الحضارات دون أنْ ينظر إلى أسبابها الاجتماعية الحقيقية ، وما فيها من قوَّة تفجير كامنة في المجال السياسي . ومن أمثلة الخلل المماثلة في أسلوب تفكيره نظرته إلى أزمة الكويت ، فليس هناك خلاف على التحالف العلني الذي كان بين الدول الإسلامية والغرب ، ممَّا يعني أنَّه ليس ثمّة حرب بين الحضارات ، بل حرب للحصول على الموادِ الخام وعلى النفوذ السياسي . أمَّا هنتنغتون فإنَّه يقترب على نحو يثير القلق ممَّا تردِّده أبواق الدعاية عندما يشير إلى أنَّ صدَّام حسين نجح في إعطاء الأزمة أبعادًا إسلامية . ويلجأ لدعم رأيه إلى اقتباس ما قاله مدير معهد الدراسات الإسلامية في جامعة أم القرى في مكَّة ، وهو «إنَّها ليست حربًا ضدَّ العراق ، بل هو الغرب ضدَّ الإسلام !» ، وكذلك عندما يذكر أنَّ إيران نسيت بعض الوقت كراهيتها لعدوِّها العراقي عندما رفعت مستوى الصراع مع الغرب بأنْ سمَّته «جهادًا» .

وأضعف من هذا حديث المؤلِّف من محور يهدِّد الغرب مؤلَّف من الدول الكونفوشيوسية والعالم الإسلامي سيسبِّب «الأزمة القادمة الكبرى في العالم» ؛ إذ يصعب أنْ نتصوَّر أنَّ الصين . والباكستان . وإيران ستلفّ الحبل الحريري على عنق الغرب ؛ لأنَّ التعاون العسكري بين هذه الدول لا يعني أنَّها باتت تمثِّل خطرًا وشيكًا على الغرب . وقد أثبتت التجارب على الدوام أنَّ السلاح يباع لمن يدفع أكثر . ولذا فإنَّ أحدًا لا يتحدَّث عن محور مسيحي إسلامي عندما تبيع الولايات المتَّحدة السعودية أكثر الأسلحة تطوُّرًا وحداثة . زد على ذلك أنَّ همَّ الصين الكبير في الوقت الحاضر ينبغي أنْ يكون الإسلام بسبب وجود أقلِّية مسلمة في ولاياتها الشمالية الغربية ؛ لأنَّ التحالف الإسلامي في الصين المزعوم هو ، في المقام الأوَّل ، تحالف تكتيكي وليس استراتيجيًا .

ويرى هنتنغتون أنَّ حضارات العالم تتباعد ، في حين أنَّ العولمة تقارب بينها ، ولا يعني تحديث الحضارات كي تكون عصرية أنَّها ستغدو غربية الشكل والطابع ، وينبغي ألاَّ تصبح كذلك . وإنْ كان الواقع يُظهر أنَّ التقنية الرقمية ، والحاسوب ، ومطاعم الوجبات الجاهزة وماكدونالد ، وأفلام الكارتون لميكي ماوس ، ومحطَّات التلفاز ، إم تي في ، وسي إن إن ، والكوكاكولا ، والجينز تنطق كلُّها بلغة واحدة ليس غير .

ويتقبَّل هذا الأستاذ الجامعي ، على أيَّة حال ، الرأي القائل إنَّه لا يجوز للغرب أنْ يفرض قيمه ومثله العليا على أحد ، وإنَّه يجب عليه أنْ يكفَّ عن السعي إلى أنْ يشمل العالم كلَّه . فهل هذه أمنية رجل تقيّ ورع؟ من الواضح أنَّ هنتنغتون ليس كذلك ؛ لأنَّه يتحدث عن طريق سالكة تسير فيها أوروبا والولايات المتَّحدة كتفًا إلى كتف لئلاَّ ينتهي الأمر بتعليقهما على حبل المشنقة ، ممَّا يذكِّر بعبارة استعمل فيها لينين التعبير نفسه ، وهي قوله : «سنعلِّق الرأسماليين على حبل المشنقة الذي جاءونا به» .

ويشكو المؤلِّف من أنَّ الولايات المتَّحدة يمكن بسبب التراخي في قيمها ومثلها العليا أنْ تُرمى في «مزبلة التاريخ» ، فتلقى بذلك المصير نفسه الذي لقيه الاتِّحاد السوفياتي من قبل ؛ ذلك أنَّ الحضارة المشتركة والذخيرة المشتركة من المبادئ السياسية يتعرَّضان للهجوم ، فينبغي ، حماية لذلك ، صدَّ سيل المهاجرين إليها والتخلِّي عن فكرة قيام المجتمع المتعدِّد الحضارات . وهذه الدعوة أقرب ما تكون إلى نشر الذعر والهلع . ويبدو المؤلِّف أقل قلقًا في موقفه من الدعوة إلى مراعاة حقوق الإنسان في العالم كلِّه . ولكنَّ هذا في الظاهر فحسب ، فهو يتحدَّث عن لزوم «حماية» حقوق الإنسان دون أنْ يُتبع ذلك بضرورة المطالبة بأنْ يتحقَّق هذا دون مساومة في الصين وإيران ، مثلاً . ولا يأتي هنتنغتون بجديد عندما يقول : إنَّ الحضارات المختلفة تتباين قيمًا ومثلاً ، وإنَّها لا تتَّفق كلُّها على تقديم الحرِّية الفردية على كلِّ ما عداها ؛

سري مخاتير بن محمّد ، رئيس وزراء ماليزيا

لي كوان ييف ، كبير وزراء جمهورية سنغافورة

ذلك أنَّ كلاً منها له معتقدات يؤمن بها إيمانًا مطلقًا ، ومُثلاً ، وقيمًا أخلاقية خاصَّة . ويغلب أنَّ المؤلِّف ينظر في قوله هذا إلى ما قاله مخاتير محمّد ، رئيس وزراء ماليزيا : «إنَّ القيم الأوروبية هي قيم أوروبا وحدها ، أمَّا القيم الآسيوية فإنَّها عالمية» .

فهل من هذه القيم إعلاء شأن التعذيب؟ يردُّ المؤلِّف بالإيجاب . وماذا عن الجلد بالسوط ، إذا كان عقوبة يفرضها القانون ، كما هي الحال في سنغافوره ، مثلاً؟ أليس هذا تعذيبًا؟ إنَّ لي كوان يو ، رئيس وزرائها لا يعدُّه كذلك . ثمَّ أنَّ على الغرب أنْ يهتمَّ بالتفكُّك الاجتماعي الذي يؤدِّي إلى فظائع غير إنسانية في مجتمعاته .

وترك هنتنغتون المسألة الخاصَّة بمدى تأثير وسائل الاتِّصال الحديثة التي لا تعرف الحدود بين الحضارات المختلفة معلَّقة . ترى ، أتؤدِّي هذه الوسائل إلى الفصل بين الناس ، أم هي إلى الوصل بينهم أقرب؟ قد يحدث كلاهما معًا ؛ لأنَّ الثقافة نسبية ، في حين أنَّ الأخلاق مطلقة .

إنَّ العالم بلغ درجة من التعقيد ، بحيث أنَّ نظرية هنتنغتون في بيان أحواله لا تصمد للنقد . ولا شكَّ أنَّ الأزمات العالمية تنشأ عن التوزيع غير العادل للثروة والرخاء أكثر ممَّا تنشأ عن الأفكار التي جاء بها المسيح ، ومحمّد ، وبوذا ، وكونفوشيوس .

«الإسلام الحقُّ واحد»

حديث الشيخ محمّد سيّد طنطاوي لمجلّة دير شبيغل

هوغو فون غرافينكلاو

الأقوال المبيّنة والمجلّية عن الإسلام نادرة؛ ولذا فإنّها تكتسب أهمّية خاصّة إذا ما صدرت عن مرجعية معترف بها للإسلام السنّي، كالشيخ الطنطاوي، شيخ الأزهر. فالتصويبات والإيضاحات عن العقيدة الإسلامية، والإسلام السياسي، والعلاقة بين الإسلام والغرب لا يمكن إلاّ أنْ تكون نافعة للحضارة في ألمانيا وفي غيرها.

يرى طنطاوي أنَّ قضية الساعة هي التنوير المتأنّي للناس بما أراد القرآن والسنّة قوله للمسلمين: إنَّ الذين يستندون إلى الإسلام لأغراض غير إسلامية أو معادية للإسلام ينبغي ألاّ تتاح لهم الفرصة للتحريض وإثارة الفتنة. ويبيّن شيخ الأزهر موقفه بوضوح من القضايا المعروفة الخاصّة بالناقد الأدبي، نصر أبي زيد، والكتّاب، فرج فوده، ونجيب محفوظ، وسلمان رشدي. فأبو زيد الذي اضطرّ إلى الهرب إلى هولندا، يستطيع العودة إلى مصر متى شاء، وأنْ يطلب تأمين حماية الدولة له؛ إذا كان ثمّة ضرورة لذلك. أمّا الحكم بالتفريق الجبري بينه وبين زوجته فلا يتّفق مع الشريعة الإسلامية، زد على ذلك أنَّ تنفيذ الحكم الذي أصدرته عليه إحدى المحاكم يُعدُّ غير قانوني، وليس في مصر محاكم قضائية دينية؛ لأنّها مجتمع مدني له قوانين تسري على الجميع.

ويعرِّف طنطاوي الإسلام بأنّه تعبير عن الإنسانية والتسامح، وليس عالمًا من قوى الشرّ البربرية، كما يصوّره بعضهم. فالله أعطى كلَّ إنسان الحقَّ في اختيار الدين الذي يطيب به نفسًا، أمّا مطالبة بعض علماء الدين المتشدّدين بأنْ يحكم بالموت على الزنادقة المزعومين، فهي سخف لا يتّفق مع الإسلام؛ لأنَّ القرآن يقول: «لا إكراه في الدين».

ويرى أنَّ القضاة الذين اتّهموا أبا زيد، وسلمان رشدي بالزندقة، وحرموهما بذلك من الحماية القانونية تصرّفوا تصرُّفًا خاطئًا، ولا يُعتدُّ بالحكم الذي أصدروه، لأنّه عديم الفاعلية. فما من مسلم يملك الحقّ باتّهام المسلمين بالإلحاد، ثمّ بإنزال العقوبة بهم. أضف إلى هذا أنَّ الرجلين كليهما لم يمنحا الفرصة للدفاع عن نفسيهما أمام الادّعاء، ولم تسمع هيئة الاتّهام لأقوالهما. وبالرغم من ذلك، فقد أُدينا، وهذا أمر غير معقول، يناقض المفهوم الأساسي للعدالة في المجتمع الإسلامي في مصر وإيران على السواء؛ لأنَّ تعاليم الإسلام تسري على جميع المسلمين.

على أنَّ بعض علماء الأزهر لم يراعوا هذه التعاليم عندما أباحوا في بيان مشترك دم الكاتب فرج فوده، فلم يمض على بيانهم سوى خمسة أيّام حتّى وُجد فودة مقتولاً. ويرى طنطاوي أنَّ هذا البيان، وأمثاله، يعدُّ جريمة إذا كان المباح قلتهم من الذين يعترفون بالركنين الأساسيين للإسلام، وهما: شهادة أنْ لا إله إلاَّ الله وأنَّ محمّدًا رسول الله. فالإسلام والاغتيال ضدّان لا يجتمعان، ومن لم يلتزم بهذا، فإنّه يخالف الإسلام.

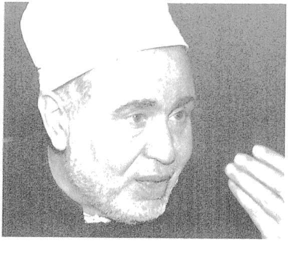
فإنْ اعترض معترض بأنَّ قول طنطاوي يمكن أنْ ينطبق على الشيخ الأزهري المعروف، محمّد الغزالي الذي دعا الأديب المسنَّ، نجيب محفوظ، حامل جائزة نوبل إلى تقديم اعتذار عن روايته الحاصلة على الجائزة «أولاد حارتنا»، لأنّها تتضمّن تجديفًا بالله، فإنَّ طنطاوي يردُّ بأنَّ هذه الدعوة لم تكن دعوة للاغتيال. ولكنَّ صحفيّي «دير شبيغل» الذين أجروا المقابلة يعلّقون بقولهم: من الواضح أنَّ الشابَّ المتطرِّف الذي اعتدى على محفوظ عام 1994 وأصابه بجروح بالغة فهم الدعوة المذكورة على نحو مختلف.

ويبيّن طنطاوي كذلك موقفه من مسألة ختان الفتيات في الدول الإسلامية، فيذكر أنّها عادة موروثة تاريخية لا علاقة لها بالإسلام. فإذا ما استند المحبّذون لها إلى القرآن والسنّة وإلى فتوى أزهرية قديمة، فإنَّ هذا لا يعني سوى أنَّ مؤيّدي

هذه «العادة غير الإسلامية التي تستحقّ الازدراء» (كما وصفتها فتوى لمفتي اليمن) هم من الجهلاء. ويذهب طنطاوي إلى أنَّ ختان الفتيات تشويه للإسلام، شأنه في ذلك شأن ما يفعله المتزمّتون المسلمون من إبقاء النساء في بيوتهنَّ ومنعهنَّ من العمل. وكذلك إجبارهنَّ على وضع النقاب، لأنَّ الرجل والمرأة من أصل واحد. ولذا فإنَّ للمرأة الحقّ، كالرجل، في العمل ما دام سلوكها ضمن إطار المعايير الأخلاقية. ولا شيء يمنع المرأة من المشاركة في العمل السياسي؛ لأنَّ القرآن والسنّة لا يحظران ذلك. أمّا النقاب، فإنَّ وجه المرأة، كما يقول، ليس عورة، ولذا فإنّه ليس من أجزاء الجسم التي ينبغي سترها. فإذا قامت منظّمة طالبان الأفغانية بمنع الفتيات والنساء من التعليم في المدارس أو العمل فإنَّ أعضاءها لا يعرفون دينهم؛ لأنَّ القرآن نصَّ على حقّ التعليم والعمل لكلا الجنسين صراحة.

ويذكر الشيخ أنَّ الفظائع التي يرتكبها في الجزائر مَن يسمُّون أنفسهم المجاهدين الإسلاميين، هي جرائم يدينها أيُّ إنسان عاقل؛ لأنَّ جميع الأديان السماوية ترفض هذه الأعمال الوحشية، فمن استخدمها، فهو ذو طبيعة غير سوية. والإسلام بريء تمامًا من هذه التصرُّفات المنحرفة. ويشترك الإسلام الحقّ، والمسيحية غير المحرَّفة، واليهودية في إدانة جميع أشكال التطرُّف. ولذا، فعلى المرء ألاَّ يجعل جوهر الدين والانحراف عنه، وهو ما يستحقُّ الإدانة، شيئاً واحدًا.

ويتوقَّع طنطاوي أنْ يتراجع العنف والتطرُّف في المستقبل. ويرى أنّه لا أساس للنظرية الشائعة القائلة بوجود خطر الصدام الحضاري بين الإسلام والعالم غير الإسلامي. لأنّه يتوقّع، على العكس من ذلك، اتّفاقًا متزايدًا في الآراء، فهذا هو السبيل الوحيد للوصول إلى حلّ للمشكلات المنتشرة في العالم. وإذا كان ثمّة عداء بين الطوائف الإسلامية فإنَّ المرء يأسف له، مثلما يأسف لحروب بين أبناء الحضارة الواحدة، فليست هذه ظواهر خاصّة بالإسلام، فلينُظر إلى الثوران في العالم اليهودي، والصراعات المسلّحة بين المسيحيين. ولا يسعى العالم الإسلامي إلى سفك الدماء، بل إلى السلام والرفاهية؛ لأنَّ الإسلام الحقّ، كما يقول، هو إسلام السلام. إلى هنا والأمر حسن، ولكنَّ الشيخ الطنطاوي كان أدلى بحديث لقي اهتمامًا واسعًا في مصر إلى صحيفة «الحياة» الدولية اليومية في أغسطس من العام الماضي قال فيه رأيه



بشأن التفريق الجبري بين نصر أبي زيد وزوجته بشكل لا يحتمل اللبس: لقد أصدرت المحكمة حكمها «بعد تمحيص دقيق»، وهو «حكم ملزم». في حين قال لمجلّة «دير شبيغل» إنّه «عديم الفاعلية»، وهوّن من أهمّية ذلك الحكم بقوله: «نعم، نعم، ثمّة مَن يرى هذا الرأي». وقد أطلعت صحيفة «فرانكفورتر ألغماينه» نصرا أبا زيد على أقوال شيخ الأزهر في «دير شبيغل»، فعلّق قائلاً: «إنّه يأمل أنْ يكون لدى الشيخ الجرأة لإعادة نشرها في صحيفة مصرية.»

على أنَّ الواقع في هذا الشأن هو أنَّ الحكم بِعدِّه مرتدًّا ما يزال قائمًا نافذ المفعول؛ لأنّه لم يصدر حكم بإلغائه، بل بوقف تنفيذه فحسب. ولذا، فإنّه لا يُسمح لنصر أبي زيد بالعودة إلى التدريس في الجامعة؛ لأنّه يعدُّ بموجب حكم نافذ المفعول مرتدًّا، زد على ذلك أنَّ مؤلّفاته أُبعدت من مكتبة الجامعة.

ولا بدَّ أنَّ الشيخ الطنطاوي استغرب للمعرفة الناقصة والمعلومات القليلة عن الإسلام لدى المحرّرين الألمان الذين أجروا معه المقابلة. فلا يضير هؤلاء أنْ يقرءوا ما يرد عن القضايا الإسلامية في الصحف العربية؛ لأنَّ هذا المستوى من المعرفة والمعلومات لا يكفي لتناول الموضوعات المثيرة التي يربطون بينها وبين الإسلام. وكانت إجابات شيخ الأزهر الرزينة المتأنّية ردودًا مناسبة للأسئلة التي وُجّهت إليه.

ولكنْ ما أسباب التناقض في أقواله؟ لعلَّ أحد الأسباب هو أنَّ بعضها موجَّه للقارئ العربي وبعضها الآخر موجَّه للقارئ الأوروبي، وربَّما كانت السياسة الداخلية في مصر سببًا آخر لذلك.

قاعة للمحاضرات بجامعة فرانكفورت (الغربية)

بطاقة العودة إلزامية للطلاّب الأجانب

سونيا شتريغل

الطالب الكاميروني بينغ ريتشارد فوه سيّئ الحظِّ، فقد جاء إلى ألمانيا عام 1990 بمنحة من حكومة بلاده، ولكنَّ الكاميرون غرقت عام 1994 في أزمة اقتصادية، فتوقَّفت عن إرسال النقود إليه. ولمّا كان الوضع المالي المقلقل للطلبة الأجانب يسبِّب القلق والانزعاج لدى السلطات الألمانية، فإنَّ دائرة شؤون الأجانب في مدينة ماربورغ هدَّدت هذا الطالب بإبعاده عن ألمانيا إذا لم يستطع تقديم ما يثبت أنَّ له حسابًا مصرفيًا بقيمة عشرة آلاف مارك، ثمّ أذنت له بعد معركة مرهقة للأعصاب بالعمل لتأمين نفقات معيشته. ولكنَّ هذا سيؤدِّي إلى إطالة مدَّة دراسته التي يجب عليه إكمالها في السنوات الأربع القادمة، لأنَّ كلَّ طالب أجنبي ينبغي، وفقًا لقانون الأجانب، أنْ يعود إلى وطنه بعد أنْ ينهي دراسته في مدَّة لا تتجاوز عشر سنوات.

وقد استندت دائرة شؤون الأجانب في مدينة هايدلبيرغ إلى هذه المادَّة من القانون عندما أرادت منذ مدَّة وجيزة إجبار سيِّدة مصرية على العودة إلى وطنها لانقضاء عشر سنوات على إقامتها في ألمانيا. وكانت السيِّدة المذكورة درست اللغة الألمانية وآدابها في الجامعة، وحصلت على درجة الدكتوراه، وهي تريد الآن الحصول على الشهادة المؤهِّلة لدرجة الأستاذية. وترغب الجامعة في بقائها، في حين تريد دائرة شؤون الأجانب تطبيق القانون. وتصرُّ الدائرة المماثلة في مدينة دريسدن، في حادثة مشابهة، على عدم السماح لطالبة بلغارية انتهت من دراسة الهندسة الكهربائية بأنْ تتابع دراستها للحصول على درجة الدكتوراه. وتقول الطالبة: «إنّني لا أشعر أنَّ أحدًا يرغب في مساعدتي».

وقانون الأجانب هو محور الحديث في زهاء ثمانين في المئة من الحالات في أقسام النصح والمشورة التابعة لمكاتب الطلبة الأجانب في الجامعات، والمسائل المثارة منه هي: حصول الأجانب على تأشيرة الدخول إلى ألمانيا، وأذون إقامتهم، والتصاريح التي تجيز لهم العمل، فضلاً عن مشكلتي السكن وعدم الاندماج في المجتمع.

ويتبيَّن من الأبحاث الحديثة أنّ ستّين ألفًا من مجموع عدد الطلبة الجامعيين الأجانب البالغ 140 ألفًا ليسوا «أجانب حقيقيين»؛ لأنَّهم ولدوا أو تعلَّموا في ألمانيا. ويتزايد عدد

هؤلاء الذي تلقُّوا تعليمهـم في ألمـانيا ، في حين يتناقص عدد الطلبة الذين أنهوا تعليمهـم الثانوي قبل قدومهم . ويمثِّل الطلبة الأجانب من الفئة الثانية نسبة ضئيلة من العدد الـكلّي للطلبة الجامعيين في ألمـانيا لا تزيد عن أربعة في المئة . ولو قارنَّاها بنظائرها في الدول الغربية الأخرى لوجدنا أنَّها تبلغ ستَّة في المئة في فرنسـا . وتكاد تصل إلى 12 في المئة في النمسـا .

وقد جعلت هذه النسـبة المنخفضة المؤسَّسـات العلميـة والسـياسـية تفيق من نومها العميق ، وصرنا نسمع شكاوى ، منها ، مثلاً ، أنَّ جاذبيـة الجامعات الألمـانية تتناقص ، وأنَّ هذا يحدث ، لسـوء الحظِّ ، في وقت يوجَد فيه المركز الاقتصـادي لألمـانيا في خطر .

ويهدف التعليم الجـامعي للطلبة الأجـانب إلى أنْ تكون ضروب المعرفة متاحة دون اعتبار للحدود والحواجز . والنظر إلى هذه المسـألة مرهون بالتحدِّيات الراهنة . فإمَّا أنْ يكون ذلك بصفته إحدى وسـائل السياسة الثقافية الخارجية ، أو إعـانات للدول الناميـة ، أو تقويـة للمركز الاقتصـادي لألمـانيا . على أنَّ الصـوت الأعلى في جوقة الشـاكين من الوضع الحالي هو ذاك الذي يرى أنَّ عدد الطلبة القادمين من الدول المزدهرة اقتصـاديًا المسمَّاة «الأمم النمور» ، وهي اليابان ، والهند ، وأندونيسيا ، وتايوان ، أقلُّ بكثير ممَّا ينبغي أنْ يكون ، وهذا أمر يثير القلق ، لأنَّ ألمـانيا ، وهي دولة مصدِّرة ، تحتاج إلى شركاء في الخارج .

ويخشى المسؤولون في مكتب الطلبة الأجانب أنْ يكون دعم الطلاَّب الأجـانب للدراسة في ألمـانيا باعتباره شكلاً من أشكال مسـاعدات التنمية قد فقد جاذبيته الآن . ويأسفون لعدم أخذ الدول النامية بالاعتبار في المناقشـات الدائرة في هذا الشـأن . ويقول رئيس الهيئة الألمـانية للتبادل الأكاديمي «إنَّنا ملزمون بتعليم نخبة قيادية وتدريبها ، بصرف النظر عن الواقع الاقتصـادي لبلدان الطلاَّب» . كما أنَّ البلد المضيف ، أي ألمـانيا ، يستفيد من «وجهات النظر المقابلة» التي يقدِّمها الأجانب بغضِّ النظر عن مواقع أوطانهـم التي جاءوا منها في العالم . ويظنُّ المسؤولون في المنظَّمة الألمـانية لشؤون الطلاب أنَّه لا يكاد يوجد اهتمام بالطلبة القادمين من أوروبا الشرقية بالرغم من أنَّهم يتلهَّفون للقدوم إلى ألمـانيا . ويرى هؤلاء المسـؤولين أنَّه ينبغي تقديم المزيد من المنح الدراسية ؛ لأنَّ معظم طلبة الدول الناميـة لا يسـتطيعون تحمُّل النفقـات

اللازمة لدراستهم في ألمـانيا .

والسؤال الآن هو ، ماذا تفعل الجامعات الألمـانية كي تصبح أكثر جاذبيـة للطلبة الأجانب؟ وما هي الفئة من أولئك الطلاَّب المتميِّزين الذين ترغب في اكتسـابهم؟ يقول مدير مكتب الطلبة الأجـانب في جـامعة فرانكفورت على نهر المـاين : «إنَّ الطلبة الأثرياء لا يأتون إلينا ، بل يذهبون إلى الجامعات المشهورة الباهظة النفقات في الولايات المتَّحدة» . ولذا ، فإنَّه يرى أنَّ جهود السـياسـيين لجذب «النمور الآسـيويـة» التي لا تبدي منذ عشرين عـامًـا إلاَّ اهتمامًـا متواضعًا بألمـانيا جهود لا تستند إلى الواقع . ويشير إلى أنَّ الطلبة من هذا الجزء من العـالم ، حيث الإنكليزيـة لغة المعرفة ، اعتادوا على الذهاب إلى الولايات المتَّحدة ، أو بريطانيا ، وأضـافوا إليها حديثًا أستراليا وهولندا» .

ويطالب مكتب الطلبة الأجانب بأنْ تخضع دراسة هؤلاء في ألمـانيا لتصوُّر جديد مؤدَّاه «أنْ تشجيع النخبة الموهوبة من طلبة العالم النامي يتطلَّب الحصول على منح دراسية كاملة ، وهو أمر غير متحقِّق حاليًا ، على أنَّ تُعدَّ هذه المنح الدراسية جزءًا من المسـاعدات المقدَّمة للدول النامية . وسينتج عن ذلك إصـابة ثلاثة عصـافير ، لا اثنين ، بحجر واحد ؛ إذ سـتزداد الميزانية الخاصَّة بإعانات الدول النامية التي تقدِّمها ألمـانيا ، وسـتُنفق الأموال المقدَّمة لهذا الغرض في ألمـانيا نفسها ، ممَّا يعود بالنفع على الاقتصـاد الألمـاني ، وسيتمكَّن الطلبة الأجـانب الذين يجمع معظمهـم الآن بين الدراسة والعمل ، من إنهاء دراسـتهـم الجـامعيـة في زمن أقلّ . ولا

يُشترط للإفادة من برنامج المنح هذا سوى أمرين : أحدهما أنْ يبرهن الطالب على مقدرته في الدراسة ، والآخر أنْ يكون حاصلاً ، في الأقلّ ، على الدرجة الجامعية الأولى . بيد أنّه لا يوجد حماس لمثل هذا البرنامج ، خاصّة فيما يتعلّق بطلبة دول «العالم الثالث» ، في المستقبل المنظور .

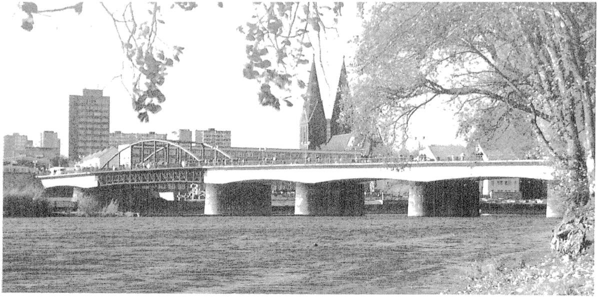
وتتركّز المناقشات في أيّامنا هذه على برامج التبادل الثقافي ، كي يتمكّن مزيد من الأجانب من القدوم إلى ألمانيا ، ومزيد من الألمان من الذهاب إلى الخارج . وتمتاز هذه البرامج بأنّها توجد اتّصالات وثيقة ، ممّا يعني مزيدًا من الرعاية . وسيجري فضلاً عن ذلك ، بدءًا من عام 1997 ، افتتاح تخصّصات دراسية جديدة ثنائية اللغة تكون إحدى اللغات الأجنبية لغة التدريس فيها ، إضافة إلى الألمانية . لأنّ الحاجز اللغوي وقلّة الرعاية هما ، فيما يبدو ، السببان اللذان يؤدّيان إلى عدم إقبال الطلبة الأجانب على الدراسة في ألمانيا . ويُضاف إليهما سبب ثالث هو أنّ التوافق بين التخصّصات الدراسية في الجامعات الألمانية ونظائرها في النظام الدراسي الأنكلوسكسوني ليس كافيًا ، ثمّ هناك مدّة الدراسة التي يصعب تحديدها ابتداءً ، والشروط العامّة المتعلّقة بالوضع القانوني للطلاّب الأجانب .

وقد قدّم فريق عمل يضمّ ممثلين من وزارات مختلفة منذ أشهر مقترحات لتحسين الوضع إلى وزارة الداخلية تتضمّن منح تأشيرات دخول بصورة أسرع ، وإظهار مزيد من التسامح والليونة في مطالبة الطلبة بالبرهنة على تمكّنهم من تغطية نفقاتهم ، وإعطاء الحاصلين على منح دراسية وطلبة الدكتوراه تسهيلات فيما يتّصل ، مثلاً ، في استقدام الزوج أو الزوجة ، أو في توحيد الإجراءات في دائرة شؤون الأجانب المحلّية المسؤولة عنهم . ويُقال إنّه يصعب أنْ تتّفق الولايات الألمانية كلّها ، وعددها 16 ، على هذه المقترحات على وجه السرعة ، لأنّ أكبر المخاوف من تنفيذها أنْ يزداد عدد طالبي اللجوء إلى ألمانيا ، وكذلك عدد الحاصلين على المساعدات الاجتماعية وعدد الذين يعملون بصورة غير مشروعة . ويواجه الطلبة الأجانب ، ولا سيّما طلبة أوروبا الشرقية ، وإيران ، وباكستان ، والدول التي تعاني من اضطرابات داخلية ، كالجزائر ، ونيجيريا صعوبة في منحهم تأشيرات دخول لغرض الدراسة ، بالرغم من حصولهم على قبول دراسي في الجامعات الألمانية . وترفض السفارات الألمانية عشرين في المئة من طلبات هؤلاء دون أنْ تكون ملزمة بذكر أسباب الرفض .

وقد وصلت خشية البعثات الدبلوماسية الألمانية في الخارج من الزوّار الأجانب غير المرغوب فيهم إلى امتناعها ، بين حين وآخر ، عن منح الباحثين وأساتذة الجامعات الزائرين الذين يتلقّون دعوات من الجامعات الألمانية تأشيرات الدخول . وممّا لا يُعدُّ خطوة دعائية ناجحة في هذا الشأن أيضًا قرار الحكومة الاتّحادية مؤخّرًا بأنْ يدفع طلبة الجامعات الذين يجمعون منذ أكتوبر 1996 بين العمل والدراسة عشرة في المئة تقريبًا من أجورهم إلى صندوق التقاعد ، لأنّ هذا القرار يشمل الطلبة الأجانب بالرغم من أنّهم لن يستفيدوا من هذا الصندوق أبدًا .

ولا شكّ أنّه ينبغي التغلّب على هذه العوائق ، إذ يجب أنْ يدرك المسؤولون ، والسياسيون ، ومؤسّسات التعليم العالي «أنّ الدارسين الأجانب ثروة» ، لأنّهم ، إضافة إلى دراستهم ، يبنون علاقات وثيقة مع ألمانيا ، تدوم ، في الغالب ، مدى الحياة ، ممّا يعود بالفائدة على البلد المضيف لهم ، وهو ألمانيا . والدليل على هذا ما حدث في الصيف الماضي ، فقد شارك كثيرون ممّن سبق لهم الدراسة من الأجانب في تأسيس «رابطة خريجي جامعة هايدلبيرغ الدولية» ، وارتحلوا إليها ، وتجوّلوا في المواضع التي ألفوها ، واغتنموا هذه المناسبة لإقامة صلات مع المؤسّسات الاقتصادية والعلمية ومع زملائهم الأكاديميين . وتساءلوا غير مرّة عمّا جعل الألمان يتذكّرونهم الآن فحسب ، وكان سؤالهم «هل نسيتمونا؟» .

المصدر : صحيفة دي تسايت DIE ZEIT



جامعة أوروبا فيادرينا في فرانكفورت على نهر الأودر

جامعة ترحِّب بالأجانب

أنيته باور

إنَّ هذه الجامعة التي أُنشئت عام 1991 في مدينة فرانكفورت على نهر الأودر في شرقي ألمانيا على الحدود الألمانية البولونية مباشرة تجمع بين الجديد والقديم، وبين التحديث والتقليدي، وبين العالمي والمحليّ، وتقيم تآلفًا بين مجموعة من الأضداد. وتحاكي الجامعة أوّل جامعة إقليمية كانت في منطقة براندبورغ بين عام 1506 و1811. وتمثِّل، في الوقت نفسه، تحديثًا في صورة التعليم العالي الألماني.

وأهمُّ ما يميّز هذه الجامعة أنَّ ما يزيد على ثلث عدد طلاّبها الذي يبلغ حاليًا 2300 هو من الأجانب. وخاصّة مواطني الضفّة الأخرى من نهر الأودر، أي من بولونيا، ولا يمضي الطلبة في الجامعة فصلاً دراسيًا واحدًا أو اثنين فحسب، بل يتمّون دراستهم بكاملها فيها.

ويحيي رئيس الجامعة، الدكتور هانس فايلر، وهو متخصِّص في علم السياسة من جامعة ستانفورد في كاليفورنيا، في بداية الفصل الدراسي الطلبة الأجانب المستجدّين القادمين من أفغانستان، والجزائر، وأستراليا، والصين، وأستونيا، وفنلندا، وفرنسا، وبريطانيا، والهند، وإيطاليا، وكازاخستان، وكولومبيا، وكوبا، ومدغشقر، وموزمبيق، والنرويج، والسويد، وسلوفانيا، وإسبانيا، وتشيكيا، وتركيا، والولايات المتَّحدة، وأوكرانيا، وهنغاريا، وفيتنام، وروسيا البيضاء بلغات أربع هي الإنكليزية، والفرنسية، والبولونية، والألمانية قائلاً: «لولاكم لما كانت هذه الجامعة كما ينبغي أنْ تكون: ملتقى عالميًا، ومركزًا لاستقبال الخبرات الحضارية المختلفة، وأنموذجًا مبتكرًا لتمكين الناس من جنسيات متعدِّدة من العيش معًا». ويستطيع المرء أنْ يلمس روح الانطلاق وديناميكية البداية الجديدة، بعد انهيار جدار برلين وسقوط النظام الشيوعي، في جامعة أوروبا بشكل أوسع بكثير ممّا هو عليه في أيِّ مكان آخر. ويتابع رئيس الجامعة قائلاً: «إنَّه لا يكاد يوجد في هذه المرحلة التي يشكِّل فيها الشرق والغرب معًا أوروبا الجديدة مكانًا أفضل من مدينة فرانكفورت على الأودر لمعايشة الواقع الجديد معايشة دقيقة مباشرة، فقد تمَّ اليوم عبور الحدود بما في ذلك الحدود بين التخصُّصات العلمية». فالحقوقيون يستطيعون تعلُّم الكثير من المؤرِّخين أو سواهم من الباحثين في الحضارة؛ لأنَّ الأنظمة الاقتصادية والقانونية على السواء ذات أصول حضارية عميقة؛ ولذا فإنَّ أهميَّة خاصَّة تُمنح، كما يقول رئيس الجامعة، للتعاون بين التخصُّصات المختلفة في البحث العلمي والتدريس معًا. زد على ذلك أنَّه ليس ثمّة جامعة أخرى يبلغ فيها عدد الدارسين

▲
عدّة مئات من الطلبة يعبرون يوميًا جسر نهر الأودر متنقّلين بين ألمانيا وبولونيا

من الأجـانب ثلث العدد الإجمـالي للطلبة . أو أنَ طلبتها يستطيعون أثناء دراستهـم متابعة ما يجري في دولتين في وقت واحد ، بل يستطيعون العيش فيهما معًا . وتطبع العالميةُ الحياةَ الجامعيـة بطابعها ؛ لأنَّ أوروبا المسـتقبل أصـبحت حقيقة واقعة في قاعات المحاضرات ، والمكتبات ، وحلقات البحث ، والوحدات السـكنية في فيادرينا ، كما أنَّ الحدود بين الشرق والغرب أصـبحت منذ زمن في خبر كان . وتمكِّن النسـبة العاليـة من الدارسين الأجـانب والتدويل المتزايد لأعضـاء هيئة التدريس من إيجاد جوٍّ من التفاهم والاستعداد للحوار ، ممَّا يجعل ثراء الخصـائص الحضـارية المميَّزة واضحًا جليًا .
وتؤدِّي المناحي الأوروبية والدولية دورًا خاصًـا في المقدَّرات السـياسـية للـكليَّات الثلاث : الحقوق ، والاقتصـاد ، والحضـارة . وتبرز العنايـة بدروس اللغات الأجنبيـة مدى اهتمام الجامعة بأنْ يكون لخرِّيجيها كفاءة مميَّزة للقيام بالمهمَّات الخـاصَّة بالعلاقـات الدوليـة أو الثقـافيـة في الدولة ، والاقتصـاد ، والاجتماع ؛ ولذا فإنَّ تسع لغات تدرَّس حاليًا في مركز اللغات في فيادرينا . وبالرغم من أنَّ لغة الدراسة في الجامعة هي الألمـانيـة ، فهناك محاضرات تلقى بالإنكليزيـة والبولونية . ويجب على كلِّ طالب أجنبي يرغب في الالتحاق بالجامعة النجاح في امتحان اللغة الألمـانية كما هي الحال في جميع الجامعات الألمـانيـة . ولمـَّا كان قسم كبير من الطلبة يواجه أوَّل الأمر مشكلات في اللغة فإنَّ أمامهم متَّسعًا من الوقت في الفصل الدراسي الأوَّل لإتمام تعلُّم اللغة ، ثمَّ لإجراء الامتحـان ثانيـة . وهذا ما جرى حتَّى الآن لمعظمهـم . والعيش المشترك بين الطلبة الأجانب والألمـان في الوحدات السكنية أمر ذو جدوى ؛ لأنَّ المخالطة اليومية بين الفريقين تودِّي إلى تحسُّن تلقائي تقريبًا في مسـتوى اللغة الألمـانية . وهذا العيش المشترك متاح للطلبة في وحدات السكن الجامعية سواء في فرانكفورت الألمـانية أو في سلوبيتشه البولونية على الضفَّة الأخرى من الأودر ، فمن قرَّر السكن في سلوبيتشه فإنَّه يستطيع عبور الحدود على الجسر الذي يربط بين ألمـانيا وبولونيا ببطاقته الجامعية بسهولة .
ويبدي الدارسـون في فيادرينا إعجابهـم ، في المقـام الأوَّل ، بالمنظور الواضح الشـامل في كلِّياتها ، وهي حـاليًا ثلاث ، ولن يتجاوز عدد الطلبة بعد الانتهاء من توسيع الجامعة 4200 وفقًا لما هو مخطَّط ، ممَّا يعني أنَّها لن تصبح إحدى الجامعات المكتظَّة بالطلاَّب أبدًا . فالدارسـون فيها يسـتطيعون مقابلة الأسـاتذة خارج قاعات المحاضرات ، وحلقات البحث لن تكون مزدحمة ، وستُتاح أماكن التدريب العملي في المنطقة نفسها . وتتَّسم أجواء الجامعة بالخصوصية والألفة ؛ إذ يُعرِّف الطلاَّب القدامى زملاءهم المستجدِّين في بداية العام الدراسي بأوجه الحياة الجامعية ، ويطوفون بهم في المكتبة وفي مركز اللغات ، ويطلعونهـم على ما يتوافر لهم لقضـاء أوقات الفراغ في وحدات السكن الجامعي وفي نوادي الطلبة .
ويوجد في فرانكفورت التي يبلغ عدد سكَّانها زهاء ثمانين ألفًا قاعة للحفلات الموسـيقيـة ، ومسرح ، ومعارض فنِّية ، ونواد ليلية ، وفوق هذا وذاك مسـاحات خضراء وبحيرات كثيرة تحيط بها ، فهي بلا شكٍّ مدينة جامعية يستمتع المرء بالعيش فيها .

جامعة فيادرينا القديمة
الشهرة بعد ترميمها

اللعبة الباردة بالنار الأولمبية

برلين 1936 ، الألعاب الأولمبية والوطنية الاشتراكية

بيتر هوفمايستر

كان ظلُّ السياسة يسبق الرياضة دومًا ، وما كان يسبقها قيد أنملة وحسب . فحتَّى الرياضيون في اليونان القديمة كان عليهم أنْ يتقاسموا أكاليل الغار التي يحوزونها في هذا العمل المضني مع السادة الذين كانوا يعملون في خدمتهم . وكانت عالمية الرياضة والحركة الأولمبية التي رعاها العصر الهلنستي بتدبير سياسي محكم ونجاح ما تزال رأسًا لتمثال ، ما لبثت أنْ نمت له ذراعان ، وساقان ، وعضلات رمى بهما القرص ، وعدا نازلاً ميدان السباق في أولمبيا . وفي هذه الأثناء امتلأت الخزانات المحلِّية بالهدايا التي كان يقدِّمها المتسابقون الفائزون . وغدت أولمبيا حديث الناس ، ونال كلٌّ نصيبة من هذا النجاح الذي يضفي على أصحابه هوية ، وخاصَّة هؤلاء الأثرياء الذين رعوا الرياضيين ، وقد ربحوا شهرة وجاهًا .

وفي الجمهورية الرومانية لم يتردَّد المرء طويلاً كذلك في اتِّخاذ الرياضة أداة . فحتَّى عام 105 قبل الميلاد ، ذلك العام الذي نشبت فيه أزمة عندما هاجمت القبائل الجرمانية روما وحوَّلتها إلى أنقاض . حتَّى ذلك الحين كانت مبارزات المجالدين التي أخذها الرومان عن الأوترسكيين لا تُقام إلاَّ تكريمًا للموتى . أمَّا في ذلك العام فقد دفعت الظروف الاستثنائية الدولة لإقامة هذه الألعاب الدامية ، لأوَّل مرَّة ، على حسابها ، قاصدة من وراء ذلك إلى تقوية أهل روما المذعورين عسكريًا . وبدأ بذلك الاستغلال السياسي لهذه الألعاب . ونشأ عن ذلك أنَّ «الخبز والألعاب» لم تُستخدم بعدها إلاَّ لغاية واحدة : النفاق إلى الشعب وكسب رضاه .

ثمَّ جاء عام 394 للميلاد ، فآلت هذه الألعاب إلى نهاية ؛ إذ منع الدين الجديد ، المسيحية ، مبارزاتِ المجالدين والألعابَ الأولمبية التي كانت قد أُهملت ، أو كادت ، في ظلِّ مبارزات المجالدين .

أمَّا إعادة إحياء الألعاب الأولمبية على يد الفرنسي شوبرتين عام 1896 ، فلم يكن لها أيُّ علاقة بالرياضة ؛ . فقد قال في سياق التحضير للألعاب الأولمبية في برلين عام 1936 بكلِّ صراحة : «أبرز سمة في الأولمبية القديمة والجديدة هو أنَّها دين» . وقد أسَّس شوبرتين الألعاب الأولمبية المعاصرة باعتبارها دينًا ، ورأى في هذه الألعاب ضرورة من ضرورات التاريخ الاجتماعي ، فقد كانت الكنيسة المسيحية فقدت منذ عام 1789 قوَّتها المؤثِّرة في التشكيل الاجتماعي والموحِّدة ثقافيًا ، غير أنَّ مواعظ شوبرتين بما فيها من مثل إنسانية ذهبت أدراج الرياح . فكان من نتيجة ذلك أنْ كفَّ عن نصب الإنسان القوي المثقَّف ثقافة إنسانية على مذبح ديانته الأولمبية الجديدة ، وأحلَّ محلَّه العبادة القومية للوطن . وأوقد شوبرتين نار هذه الفكرة . فحلَّ التباهي بالعضلات حيثما افتقد العقل .

وتُعدُّ اليوم الألعاب الأولمبية التي أقامها الاشتراكيون الوطنيون في برلين الخطيئة التي تصم التاريخ الأولمبي . فلم تتأخَّر دعاية هتلر السياسية في استغلال هذه الفرصة لإبراز نفسها . وباع الاتِّجاه الرياضي العالمي نفسه دونما حرج إلى النظام الاشتراكي الوطني . وفي صيف عام 1936 استعرضت ألمانيا الجديدة على العالم الذي كان ميَّالاً إلى الإعجاب بما تفعله سعة صدرها القاطعة . فقد غدا كلُّ شكل من أشكال العداء للسامية ومن أشكال العنصرية غير ظاهر . أوَ لم يسمح الاشتراكيون الوطنيون حتَّى للرياضيين من أنصاف اليهود بالمشاركة بالمسابقات ، وحاز اللاعب الأميركي الأسود جسي أونز أربع ميداليات ذهبية ، وأصبح محبوب الجماهير وصديقًا للملاكم ماكس شميلنغ؟

وسيطر الجهاز الاشتراكي الوطني الحكومي على مجريات

▲
صورة من فلم «مهرجان الشعوب» لليني ريفنشتال : هاين يفوز لألمانيا بالميدالية الذهبية في رمي المطرقة

الألعاب سيطرة تامَّة . فقد عملت اللجنة الأولمبية الدولية بما طلبه المنظِّمون الألمان . وازدردت اللجنة القرار بمنع اللاعبين اليهود الألمان من المشاركة دون عناء . والحقُّ أنَّه ليس للمرء البتَّة أنْ يتصوَّر أنَّ هؤلاء السادة من أعضاء اللجنة الدولية الأولمبية يشبهون جماعة من الديمقراطيين المتشدِّدين . بل إنَّ التصريحات التي كانت تصدر من صفوف هؤلاء الارستقراطيين من ذوي النزعات المتحكِّمة آنذاك تدلُّ على تعاضدهم الصامت مع خطب هتلر العنيفة . وكان هتلر قد مال ، دهاءً منه ، قبل البدء بالألعاب إلى الاعتدال ، محاولاً تجنُّب المطالبات الإنكليزية والأميركية بمقاطعة الألعاب . أمَّا تعليقات الصحف الألمانية فقد عفت عن التنميق الخطابي ، ونقلت أخبار الألعاب بأسلوب عنصري لا يكنِّي ، مثلما جاء في الحديث عن مسابقات القفز العريض :

«يسود عند الإنسان الشمالي أسلوب مدروس دراسة جيدة يتمثَّل في العمل على إتقان الوصول إلى حافة الانطلاق لتحسين الانجازات باستمرار . أمَّا لدى الزنجي فيسود تسارع لجسد ، على غير نظام ، يكاد يشبه القفزة الرشيقة والخفيفة لحيوان في الفلاة . فحقًّا ، ما أنبل الفضَّة الآرية إذا ما قيست بالذهب الحيواني» !

غير أنَّ هذا لم يقلِّل من حماس الجماهير ، وهذا ما مكَّن من إساءة استغلال الألعاب . بل ومن المؤلم أيضًا أنَّ الأمر وصل إلى تصرُّف بعض اللاعبين ، كما يتجلَّى ، مثلاً ، في كلمات المبارزة هيلينه ماير ، وهي يهودية مبرِّزة . فقد تحدَّثت هذه اللاعبة حتَّى بعد عودتها من الألعاب الأولمبية إلى أميركا عن «الأيَّام الرائعة» في ألمانيا ، وعن الدعاية السياسية الأميركية السيِّئة ضدَّ ألمانيا . ويذكِّر هذا الموقف «بلعبة البقرة العمياء» . وهي لعبة تُربط فيها عينا أحد اللاعبين ليبحث عن اللاعبين الآخرين معتمدًا على الحدس واللمس . ويكون هذا الموقف ، في العادة ، غاية كلِّ شكل من أشكال الاستبداد : السيطرة العقائدية واحتواء مجالات الحياة الشخصية .

وعمل المنظِّمون الاشتراكيون الوطنيون على خداع الجمهور الألماني والدولي من خلال إخراج «ألعاب منظَّمة تنظيمًا فائقًا» . أمَّا التحفُّظات الفكرية فقد أُخرست ، ولُبِّيت في الوقت نفسه حاجات الإنسان إلى الرمزية والرغبة بالانتصار . ولاءمت الرياضةُ هذه الغاية أحسن ملاءمة . وعمد المسؤولون الاشتراكيون الوطنيون إلى طبع النشاطات الرياضية بطابع شعائري إلى حدٍّ كبير ، فتنبَّهوا ، بذلك ، على نحو بارع ، إلى العناصر الشبيهة بالدين في هذه النشاطات . وتبدو الرياضة والدين متباعدين كلَّ البعد ، غير أنَّ هذا ما تراه العين العجلة وحسب ، إذ هما يشتركان في أكثر السمات . فكلاهما مؤسَّسة اجتماعية تستند إلى عناصر في السلوك شعائرية إلى حدٍّ بعيد . فالدولة والمجتمع يستخدمانهما باعتبارهما دينًا للدولة ورياضة للدولة . فقد عملت الأديان على تشكيل ثقافات الدول ومجتمعاتها ، وعباداتها الجسدية ، ورياضتها . والدين والرياضة نسقان من السلوك يعبِّران عن معنى . وفي حين أنَّ منزلة الدين باعتباره مؤسَّسة اجتماعية تتدنَّى باستمرار منذ القرن الثامن عشر ، فإنَّ العكس يجري على الرياضة منذ القرن العشرين . واستغلَّ المسؤولون الاشتراكيون الوطنيون هذه الأهمِّية البالغة للرياضة باعتبارها «دينًا مدنيًا» بحسب تعبير شوبرتين إلى أبعد حدود الاستغلال . فقد رأوا في الرياضة إخراجًا جماليًا مقرونًا بإمكانيات دعائية سياسية هائلة . وقد وُفِّق النظام ، في المحلِّ الأوَّل ، في إبراز نفسه عن هذا الطريق . فقد اتَّحدت أهدافه رمزيًا مع شعائر الحركة الأولمبية : تمثَّل ذلك في ظهور الفرق الرياضية في مظهر شبه عسكري ، يلبسون ألوان العلم الألماني ورموزَ الدعاية السياسية على قمصانهم ، مثلاً ، وتمثَّل كذلك في إيماءات الرياضيين (مثل أدائهم لتحيَّة هتلر) ، وظهر من ذلك من خلال عزف النشيد القومي للدول المختلفة ، ثمَّ إجراءات تكريم الفائزين ، ورفْع عدد كبير من الرايات ، وسوى ذلك . يُضاف إلى ذلك جلسات اللجنة الأولمبية الوطنية واللجنة الأولمبية الدولية التي نعتَ شوبرتين أعضاءها المتنفِّذين آنذاك «بهيئة رجال الدين» ملمحًا بذلك إلى مكانتهم ودورهم ، فكنتَ تلفي شخوص «القائد» أينما ذهبت .

فقد أُريد لهذا القرن الذي غدا دنيويًا أنْ ينعم ثانية بدين يغرف من مصادر قديمة . وعمل مسؤولو الرياضية الاشتراكية الوطنية على أنْ تتدفَّق هذه المصادر تدفُّقًا . وعلى الرغم ممَّا ساد الألعاب من هزل ، إلاَّ أنَّ كلاً روى ظمأه منها : القائمون على إعدادها من الاشتراكيين الوطنيين ، والرياضيون ، والجمهور الألماني والعالمي .

ولم يعفَ أيُّ جانب من جوانب الحياة من وطيس الإعجاب

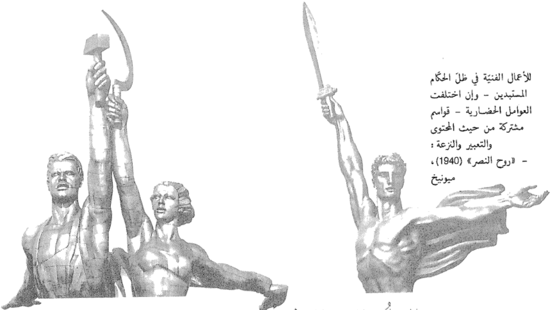
الألعاب الأولمبية عام 1936 : استعراض عسكري في شارع «أُنْتَرْ دَرْ لِنْدِنْ» ببرلين – أهذا نوع جديد من المباريات الأولمبية؟

الشديد بالألعاب الذي أُمر به أمرًا . ويذكِّر الكذب غير ذي الحدود والمبالغات بالسذاجة الطفولية التي كانت تتّسم بها دعايات مساحيق الغسيل في أعوام الثلاثينات .

أمّا في بطولة كرة القدم الأولمبية فقد أقحم الاشتراكيون الوطنيون المتسلِّطون أنفسهم وسط النار الأولمبية ، فقد فرضوا على الفريق الألماني الفوز بالميدالية الذهبية ، غير أنّ يوم المباراة كان يومًا أسود على فريق كرة القدم الألماني . وأراد هتلر أنْ يؤتى بالمسؤول عن هذا الفشل ، فحُمِّل مدرِّب الفريق آنذاك مسؤولية ما حدث . فبدأت عندها مسيرة النجاح للمدرِّب الذي حلَّ محلَّه ، هربرغر ، وهو أنموذج في التخطيط والدهاء . ولم تنته هذه المسيرة إلاّ عام 1964 . ويمكن أنْ نتخذ هربرغر مثالاً للطريقة التي استُخدمت فيها الرياضة وسيلة لتحقيق الطموحات الشخصية في ظلّ عقيدة استبدادية . وقد حرص كبير المدرِّبين الجديد على تحاشي الاتِّصال بالأتباع السياسيين للنظام . وأجاب هذا المدرِّب على طلب القوّات الخاصّة له بإدخال التدريبات العسكرية في كرة القدم بقوله : «نحن ، لاعبي كرة القدم ، نرمي على نحو مختلف ، يا سادتي» . غير أنّ ذلك لم يعنه إزاء محافل التدخُّل السياسي . فقد قال يائسًا قبل بطولة العالم لكرة القدم في باريس : «هذه صحوة الموت ، فليس ثمّة رياضيون بعدُ ، وإنّما سياسيون» .

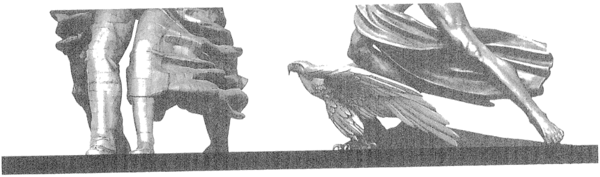
وبدا أنّ لاعبي كرة القدم الألمان لم يوافقوا تصوُّرات النظام عن الرياضيين ذوي العضلات . فالروح والحياة في هذه المناسبات الرياضية لا ينشآن عن التنظيم وحده . ولم تجاوز السياسة الرياضية قبل الألعاب الأولمبية عام 1936 وبعدها أنْ تكون خليطًا من الإرهاب والابتذال ، ومن جمالية العالم السليم الضيقة الأفق ، ومن إيماءات التهديد ، ومن الوعد بالانسجام إلى ممارسة الاستثناء من المشاركة . فبدت هذه الألعاب كأنّها مسرحية هزيلة كبيرة ، كأنّها عمل فنّي يسخر ، رغمًا عنه ، من الحاجة التاريخية إلى الخلاص الرؤيوي ، ومن السلطة المستبدَّة ، ومن الخضوع الطوعي لها .

وأمّا ما بقي قوله عن الألعاب الأولمبية الأخرى هو أنها فقدت براءتها غير مرّة كما فقدت براءتها عام 1936 الفكرةُ التي تقوم عليها هذه الألعاب .



للأعمال الفنيّة في ظلّ الحكّام المستبدين - وإن اختلفت العوامل الحضارية - قواسم مشتركة من حيث المحتوى والتعبير والنزعة :
- «روح النصر» (1940)، ميونيخ

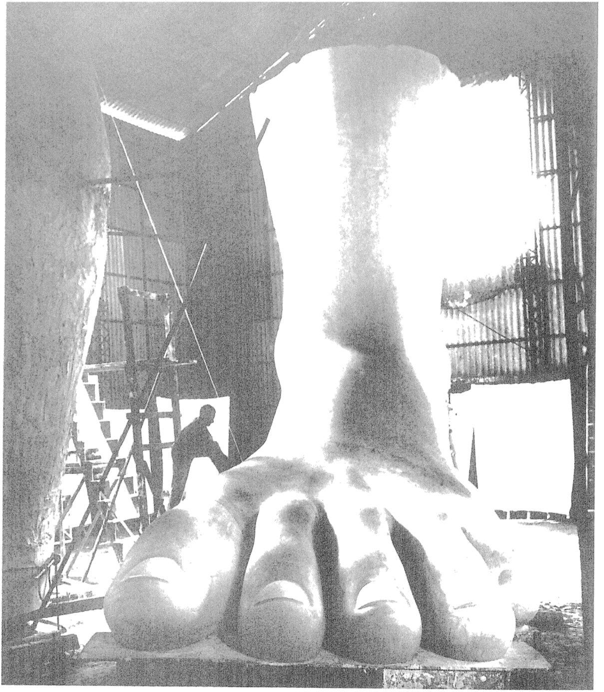
الفنُّ والسلطة في أوروبا المستبدِّين



معرض في المتحف الألمـاني التاريخي ببرلين

ريناته فرانكه

اقترن الفنُّ بالسلطة في الغرب منذ أبعد الأزمان ؛ فقد عمل السـادة الدينيون والدنيويون على استغلال القوّة المؤثِّرة للعمارة ، وفنِّ النحت ، والرسم لتحقيق أهدافهـم السياسية . فمن خلال الوعي للسـلطة التامّة المطلقة نظر الحكّام على اختلاف أنواعهـم إلى الفنِّ بوصـفه خـادمًا مطيعًـا ؛ فما تحرَّجوا من استغلال اللوحات ذات الطابع الديني المهيب في إضـفاء الجمال على مضـامين عقائديـة سياسـيـة ونشرها . ووافقهـم الفنَّانون في ذلك فقد أُنجزت أعـمال فنِّيـة رائعة بتكليف من مسـتبدِّين أقوياء . ولم يصـبح اسـتخدام الفنِّ للغايات السياسية موضع نظر إلاَّ بعد عهد التنوير والثورة . وقد نُعت المعرض المقـام ببرلين بأنّه كان «حدثًا في تاريخ الفنون وفي الأخلاق في وقت معًا» . ويشير هذا الحكم الجمالي والأخلاقي إلى الفنِّ والفنَّانين الذين عملوا في خدمة المستبدِّين : هتلر ، وستالين ، وفرانكو ، وموسيليني منذ نهاية الحرب العالمية الثانية . وفي الوقت نفسه لم يشتمل المعرض على نظرة نقدية مقارنة للفنِّ وأوضـاع الفنِّ في الثلاثينات والأربعينات . وفي ألمـانيا خـاصَّة ، حيث لا يمكن أنْ تُعدَّ جرائم العهد النازي ناشئة عن التاريخ الألمـاني ، كان الحديث عن المتعاونين من الفنَّانين وعن أعمالهـم أمرًا محرَّمًا . وأفضى التطوُّر في شرق ألمـانيا ، في الجمهورية الألمـانية الديمقراطية ، إلى الزيادة في السمعة السيِّئة للفنِّ القائم على التكليف : فقد رأى كثيرون في الفنِّ الذي يأمر بأنْ يُعبِّر عن «الاشتراكية الموجودة في الواقع» إعـادة خلق للفنِّ الاشـتراكي الوطني ، النازي ، ولطرائق الفنِّ في ذلك العهد . أمَّا في غرب ألمـانيا فقد نشأ بعد الحرب تصوُّر أنموذجي للفنَّان المستقلِّ الذي لا يعمل إلاَّ ما يمليه عليه ضميره ، والذي يعمل على نحو مبدع



من أجل خير البشرية . ووافق هذا التصوُّر الفنَّ المجرَّد «غير الشيئي» في فترة ما بعد الحرب . وأصبح يُنظر إلى الفنّ القائم على التكليف باعتباره أقلَّ شأنًا من سواه .
وقد كشف هذا المعرض الذي احتوى على لوحات ، وتماثيل ، ورسومات ، ولوحات دعائية ، وصور ، ونماذج وتصاميم معمارية ترجع إلى عهد الاستبداد في أوروبا كشفًا واضحًا عن أنَّ موضوع المعرض ذا وجوه عدَّة متباينة .
وكانت إنكلترة التي لم تقع آنذاك ضحية الاستبداد (في أوروبا) ، بل وحاربت مع حلفائها ضدَّ المستبدِّين ، ونجحت في ذلك ، كُلِّفت من المجلس الأوروبي بإقامة معرض يتناول العلاقة بين الفنّ والسلطة «في أوروبا المستبدِّين» . وقد اجتهد رواق هيوارد بلندن في وضع تصوُّر غير قائم على الأحكام المسبقة ، غير أنّه كان ثمّة اعتراضات على ذلك ؛ فقد طولب بمعايير صارمة ، بيّنة ، يفرَّق بها بين المتعاونين مع السلطة وبين المناضلين في الفنّ .
إلاّ أنّه تبيَّن أنَّ هذا غير ممكن : فقد تميَّزت أعمال من الطرفين

▲
رِجل تمثال عملاق لموسوليني بروما لم يتمّ إنجازه ، وكان مقرّرا أن يكون أكبر تمثال في العالم وأن يبلغ ارتفاعه 86 مترا

بأنّها رفيعة المستوى . أو بأنّها مقلِّدة تقليدًا لا إبداع فيه . أو بما فيها من توريات . وكان ثمّة فنّانون خدموا الطرفين في آن ، وآخرون تراجعوا إلى المستوى الشخصي ، وفنّانون عمدوا إلى الهجرة داخل ذواتهم . وتجلّى في المعرض أنّ التصوُّرات التي تقول إنّ الفنّ عندما يخدم المستبدّين لا يمكن له بحال أنْ يفي بالمعايير الجمالية حقَّها ، تصوُّرات باطلة . واتّضح كذلك أنّ الفنّ المقاوم كان ، في كلّ حال ، كما يُفترض عادة ، «الأحدث» و«الأفضل» . وكان ثمّة ، على أيّة حال ، فروق في العلاقة المتوتّرة بين الفنّ والسلطة :

في إسبانيا ، حيث حارب الجنرال فرانكو بعد الانقلاب الذي قام به أبناء شعبه منذ عام 1936 من أجل الوصول إلى السلطة كان هناك حدّ بيّن بين فنّ الجمهورية «الحرّ» و«فنّ البلاط» الذي أُنجز من أجل المستبدّ فرانكو .

وأصبحت لوحة بيكاسو «غورنيكا» التي كانت صرخة احتجاج على قصف المدينة على يد السرب الألماني ، كوندور ، في عام 1937 ، رمزًا للمقاومة السياسية . في حين أنّ فرانكو أقام ، يوم وصل إلى السلطة في عام 1939 ، نصبًا هائلاً تذكارًا للذين سقطوا دفاعًا عن مصالحه ، ودُفن هناك بناءً على طلبه . وفي إيطاليا كان من نتيجة النجاحات السياسية التي حقّقها الفاشيون أنْ استُذكرت روما القيصرية . وقد عُبّر عن الحقّ في السيطرة لى العالم بإقامة «ساحة موسوليني» ، ومعارض ، ومحطّات للقطار ، ودوائر للبريد ، ومراكز لحزب الفاشي كلُّها كبير ضخم . وترك موسوليني للفنّانين التشكيليين فسحة من الحرّية . فلم تكن الأعمال الفنّية الطليعية ممنوعة . وكان الأمر مختلفًا في الاتّحاد السوفياتي وفي ألمانيا . فبعدما استلم المستبدُّون السلطة في هذين البلدين حظروا كلّ الاتّجاهات الفنّية التي لا تتّفق مع السلطة . واضطرّ كثير من الفنّانين إلى الهرب من بلادهم . وفي الاتّحاد السوفياتي ، كما في ألمانيا ، ظهرت تصميمات في العمارة لتعظيم السلطة المستبدّة بلغت قدرًا لا مثيل له . وأُلزم الفنّانون في البلدين بالانتساب إلى المنظّمات الحزبية ، وكانت الوجهة الرسمية للسياسة الثقافية في كلا البلدين ذات حدود واضحة ، وتُدار بحسب خطّة موضوعة .

ونجد فروقًا في العلاقة بين الفنّ والسلطة في هذه الأنظمة ، غير أنّ العلاقة بين «الفنّ والسلطة» في أوروبا التي حكمها المستبدُّون كانت ذات بنى أساسية متشابهة . وممّا يثير الدهشة أنّ هذه البنى الأساسية تماثلت ليس في كلّ الأنظمة الاستبدادية وحسب ، بل وفي كلّ الحضارات ، وفي كلّ الأزمان أيضًا ، فقد تمثّلت بمشاهد تأليه الحكّام ، وبصور تشعُّ تفاؤلاً لمواطنين يستشرفون المستقبل ، وعمارة تزدري الإنسان ، وساحات للاستعراضات ، كان ينبغي على الجماعات البشرية المسيَّسة أنْ تسبغ من خلالها الشرعية على المستبدّين الذين حازوا الحكم بالعنف .

جامعة لومونوسوف ، موسكو

كبير متمرّدي فينا
كوكوشكا في دريسدن

أورسولا بوده

لو أنّ ماكس كلينغر العجوز سمع اسم كوكوشكا لما ملك إلاّ أنْ يشبك أصابعه على رأسه، فقد كان قال في شأنه: «أصابني الارتياع اليوم؛ إذ كنت في نادينا الفنّي (...) خمسون في المئة من جماعتنا مصابون بالحمّى عينها، وكلّهم مصاب بجنون الأشكال، والألوان، والضوء نفسه». والعلّة في هذا جميعه هو أوسكار كوكوشكا(1) الذي عُيّن عام 1919، وهو في الثالثة والثلاثين، أستاذًا في الأكاديمية الحكومية للفنون التشكيلية. فقد استطاع هذا الفنّان أنْ يوقد شرارة هذا الجنون، وثبّت أوتاده حتّى أنّ الموظّفين الوزاريين أنفسهم لم يملكوا إلاّ أنْ يصفوا ذلك بأنّه «نغمة خاصّة ونبض خاصّ في الحياة الفنّية في دريسدن».

وأقامت مدينة دريسدن معرضًا حمل العنوان المذكور أعلاه، خُصّص لكوكوشكا وللأعمال التي أنجزها في هذه المدينة. وتشمل هذه الأعمال خمسًا وثلاثين لوحة موزّعة اليوم في أنحاء العالم. واجتمع في هذا المعرض بصورة خاصّة أعمال رُسمت ما بين سنة 1916 و1923، وعُرض فيه، إلى ذلك، ثمانون رسمًا تخطيطيًا، ورسمًا بالألوان المائية، ولوحات بتقنية الطبع، وكتبًا فيها رسوم. ويمثّل هذا المعرض العودة المشرقة لكوكوشكا إلى ذلك المكان، دريسدن، الذي كاد يفقد في عام 1937 كلّ الأعمال الكثيرة لهذا الفنّان التي كانت موجودة آنذاك في المجموعات العامّة والخاصّة. هذا، ولم يُعوَّض في الجمهورية الألمانية الديمقراطية ما كان سُلب أثناء العهد الاشتراكي الوطني من أعمال هذا الفنّان، خلافًا لما سعت إليه بعض المتاحف في غرب ألمانيا بعض سعي، في الأقلّ؛ فالنظام في الشرق كان يضيق بعقل كوكوشكا الحرّ. وأمّا الإهداءات التي قدّمتها بعد ذلك أولدا كوكوشكا، أرملته، فقد خصّت به بعض الأفراد المتحمّسين لفنّه دون الدولة.

وليس يقتصر المعرض على أنْ يكون مصالحة وتعويضًا، كما أنّه يزيد على أنْ يكون توثيقًا ممتازًا – كما هو حال كاتالوج المعرض – لمرحلة مثيرة مهملة من المراحل الكثيرة المتمثّلة في عمل هذا الفنّان، وإنّما يمثّل المعرض أيضًا انتصارًا لفنّ الرسم على الشعور بالواجب الذي يحسّه اللاحقون تجاه السابقين. والفضل في هذا يرجع إلى كوكوشكا وحده، إلى طاقته، وإلى عمله العنيف في السعي إلى الوصول إلى وسائل جديدة في التعبير. وتتمثّل هذه الوسائل في «الضوء الجامح للألوان»، والذي خلب ألباب معاصريه خلا أولئك الذين نعتوه بأنّه «مقرف» مثل كلينغر، أو بأنّه «راهب» مثل أنته كولب. وتشتمل وسائل التعبير الجديدة هذه أيضًا على انطلاق شكل جديد مقتضب في إنشاء اللوحات، والذي إذا ما قورنت به بعض أعمال بازليتس اليوم، بدت كأنّها من عمل تلميذ ناشئ قياسًا إلى عمل كوكوشكا. والسمة الأخيرة لعمل كوكوشكا هي روح ذلك الرسم التي ظلّت رغم كلّ النزوع إلى التجديد تغرف كذلك من التراث الفنّي للغرب.

وليس هذا أمرًا بديهيًا فقد أصاب العجبُ طلاّب الفنّ في دريسدن يوم أوصاهم كوكوشكا بزيارة معرض اللوحات المجاور يوميًا للتأمُّل في أعمال الرسّامين الكبار القدامى. وقد نُبّه زائر المعرض اليوم إلى شغف الرسّام البالغ بهؤلاء الرسّامين. فكان كوكوشكا ينظر في التدرُّجات اللونية باللونين الأحمر والأصفر في أعمال فيرميرش، وباتّسام الأشكال بالحركة عند روبان، وهو يقتدي بقواعد إنشاء اللوحات التي اعتمدها رسّامو الباروك. فقد تعرَّف كوكوشكا في هذه الأعمال لدونة وعمقًا في التأثير ما كان يعرفهما. كلُّ هذا أهدته مدينة الفنّ

(1) Oskar Kokoschka

أوسكار كوكوشكا: «دريسدن - نويشتات (المدينة الجديدة) 2» (1921)، زيت على كتّان، 59,7 x 80 cm

دريسدن بما فيها من مجموعات فنّية لهذا «المتمرّد الكبير» من فينّا. غير أنّه سخط على هذه المدينة الهادئة المحافظة القائمة على نهر الإلبه على الرغم ممّا أبداه المواطنون الليبراليون وعشّاق الفنّ فيها إزاءه من إعجاب.

أمّا حال كوكوشكا الرسّام فقد كان سيّئاً، ولم يكن حال كوكوشكا الإنسان حسنًا. وكان يزداد كآبة إلى كآبة من يوم لآخر. وكتب عام 1919 إلى أصدقاء له يقول: «إنّه وحيد وغير قادر أنْ يجاوز نفسه في غمرة هذه الجماعة البروتستانتية المتجمّدة»، وإنّه ما استطاع إنجاز لوحة قضى في العمل فيها ثمانية عشر شهرًا: «وأنا أحمل كثيرًا في فؤادي، وسيبقى كلُّ شيء من غير ولادة هنا، هنا حيث ينبغي عليَّ أنْ أعيش دون شمس، أو طاقة على الحياة، ونزعة إلى الحبّ (...)، فأنا اليوم الفنّان الفردوسي الوحيد». وكان هذا الفنّان الفيني الشابُّ المهووس بتصوير نفسه لجأ خلال الحرب العالمية الأولى، بعد إصابته إصابة بالغة، إلى هذه المدينة على الإلبه. ورجا الضابطُ المرشّح، كوكوشكا، عونًا من طبيب في مصحّ في لوشفتس بأنْ يعفيه من المشاركة في الحرب مرّة أخرى. كما أنّه أراد أنْ ينجو بنفسه هنا من ولهه بألما مالر. وكان من نتيجة ذلك أنْ عاش كوكوشكا في المدينة عيشة فيها اعتكاف، اتّصل فيها برفاق من الأدباء، مثل فالتر هازنكلفر وحبيبات وعشيقات، مثل الممثّلة كيته ريشتر والمغنّية أنا كالين. ومن نتائج إقامته في المدينة أيضًا ما أصابه من نجاح

أوسكار كوكوشكا: «الفارسي» (1921)، زيت على كتّان، 95,5 x 62,5 cm

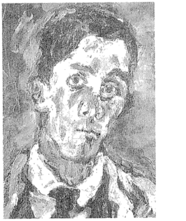
مهني؛ ففي عام 1916 وقَّع مع تاجر الأعمال الفنِّية بول كاسيرر من برلين عقدًا يتقاضى كوكوشكا بموجبه راتبًا شهريًا. وما كان يتيسَّر لفنَّان يافع أنْ يحوز في الدولة الألمانية مثل هذا الشريك الشهير. ومنذ عام 1919 درَّس الرسَّام في أكاديمية الفنون ذات التراث العريق، وكان يهب طلاَّبه دخله السنوي ليعينهم على دفع نفقات السفر. وأضفى على الدروس روحًا من المرح والتسلية ما كانت مألوفة في دريسدن.

أمَّا أهمُّ ما فعله في دريسدن، فهو أنَّه حاور الأشكال الحديثة للفنِّ فيها ممثَّلة بأعمال كيرشنر وسواه من رسَّامي حركة الجسر، والتي ما عاد الشكُّ يرقى آنذاك إلى أهمِّيتهم الفنِّية. واكتشف من خلال تأمُّل أعمال هؤلاء أنَّ فيها ما يميِّز أعماله هو أيضًا. فقد كان ينبغي على لوحاته أنْ تشتعل، بل وقبل أنْ تمسك النار بها، وحتَّى قبل أنْ تكون، ينبغي عليها أنْ تتجسَّد على هيئة كتل من خلال تناقضات الألوان التكميلية القاسية. وامتازت أعماله باتِّخاذ الاستحواذ على العالم وسيلة من وسائل التعبير الفنِّية، وبفرش الألوان على نحو يخلق مسافة بين اللوحة وبين هذا العالم: وكان أوَّل مناظر مدينة دريسدن التي رسمها كوكوشكا لوحة بعنوان «منظر سكسوني» من عام 1917. وصوَّر في هذا الرسم المنظرَ المطلَّ من منحدر الإلبه على المدينة، فصوَّر النهر والتلال كأنَّها قائمة على أرض متأرجحة، خربة، مهجورة موحشة، وأشدُّ عزلة من المشاهد التي رسمها بعد ذلك بفترة وجيزة للمدينة الجديدة في دريسدن. وكان كوكوشكا رسم هذه المشاهد من نافذة مرسمه في أكاديمية الفنون، فصوَّر نهر الإلبه وضفَّته، وسلسلة المنازل، وجسر أوغست، والسماء، والغيوم. وكان يرسم الأشكال مجرَّدة، ويستخدم ألوانًا فاقعة لتدلَّ على التناقض. وما غيَّر الرسَّام موقعه أبدًا، فلم يغادر مرسمه ليرسم في الخارج البتَّة. فما كان في حاجة إلى الرسم في الهواء الطلق ليصوِّر «مشاهد داخلية (...) مثل زجاج نافذة غوطية أو مثل لوحات الرسَّامين الفلمنكيين الكبار».

وحتَّى اللوحات التي تمثِّل الشخوص واللوحات التي رسم فيها كوكوشكا نفسه أثناء إقامته بدريسدن فكانت «مناظر فكرية». وأبكر لوحة مهمَّة من هذه اللوحات هي لوحة الأصدقاء التي رسمها كوكوشكا عام 1918، ويظهر فيها «كلُّ واحد غارقًا في الحبِّ، والشخوص جميعهم مغرقون بلونية من الطراز الأوَّل». ومُثِّلت فيها جماعة مكوَّنة من أفراد حشرها كوكوشكا هنا حشرًا. ويقابل ما فيها من سكينة تصوير ذو ديناميكية ملتهبة. ويستقلُّ في هذه اللوحات كلّ من اللون والشكل واحدهما عن الآخر دون أنْ يفقدا الصلة بالموضوع الفنِّي. ويتشكَّل الشخص من مساحات لونية، وتنشأ عنها أيضًا رموز درامية مثل لوحة «سُلطة الموسيقى» من عام 1920.

وكتب كوكوشكا في شهر يونيو من عام 1923 إلى أمِّه في فينا رسالة يقول لها فيها إنَّه يفتقد ضوء الشمس، وإنَّه كان يسعد لو استطاع الخروج من المرسم «حيث لم تدخل الشمس أبدًا منذ أنْ بدأتُ العمل هناك (...). فلو أنَّني لم أقيِّد عملي بشروط تقنية ومثالية، لو أنَّني اكتفيت بإنتاج لوحات بقصد بيعها وحسب لما انبغى عليَّ بطبيعة الحال أنْ أبقى حبيسًا كلَّ هذه المدَّة (...). وبعد ذلك بشهرين غادر الرسَّام دريسدن نهائيًا.

المصدر: صحيفة دي تسايت. DIE ZEIT



أوسكار كوكوشكا: «صورة ذاتية» (1917). زيت على كتّان، 79 x 63 cm

بيتر ساغر

موطن هذه الرسوم هو قصر الأسقف الأمير في فورتسبورغ ، وهو الذي يُعدُّ جزءًا من «التراث الإنساني» بحسب ما جاء في قرار اليونسكو الذي نصَّ على أنَّه أكثر قصور الباروك خروجًا على المألوف ، وأكثرها التزامًا بهذا الطراز ، وأنَّه يمثِّل «توليفة للباروك الأوروبي» .

نصل أميركا في ثلاث دقائق وعشر ثوان ، وهذا ما لم يستطع حتَّى جول فيرن فعله . «انتبهوا ، فنحن ننطلق» . فها نحن نغادر أوروبا ، فالعجلات تدور ، نحلِّق عابرين بالشواطئ الوحشية لإفريقيا ، ونمرُّ بآسيا متَّجهين نحو تمساح هائل تمتطيه هندية حمراء عارية مزدانة بالريش . وفوقي ، في الغيوم ، يطقِّم أبولو جياده الشمسية . وبعيدًا في الأسفل يشرئب السائحون بأعناقهم . فعلى هذا النحو أحلِّق ، أسرع وأجمل ممَّا أطير مع أيِّ كونكور ، تحت رسوم تيبولو الجدارية ، من العالم القديم إلى العالم الجديد ، على السقالة الدولية التي أقامها المرمِّمون في الردهة الخارجية ، الدرج ، للقصر في فورتسبورغ .

وهذا الشيء العجيب هو جسر سيَّار رُكِّب على قضيبين ، يشغِّله محرِّكان كهربائيان . وتبيح سقالة العمل المتحرِّكة هذه ، والتي عُلِّقت على عرض الدرج كلِّه ، للمرمِّمين أنْ يصلوا أطراف الأرض الأربعة كلَّها ، وقبَّة السماء الضخمة كذلك ، وهو العمل الرئيس الذي رسمه الرسَّام جيوفاني باتيستا تيبولو (1) المولود عام 1696 في البندقية ، فجاءت إقامة المعرض في فورتسبورغ احتفاء بهذه المناسبة حافزًا على النظر في هذا الرسم الجداري نظرًا فاحصًا .

أرى قبالتي فوق الإطار الرئيس رسمَ تيبولو للرجل الذي بنى هذا القصر ، بلتسار نويمان . وجاء الرسم بالحجم الطبيعي ، وعلى نحو مطابق للواقع . وصوَّره تيبولو وقد استند بمرفقه إلى درابزين ، ومدَّ رجليه مسترخيًا فوق مدفع . فنرى المعمار تحمله العمارة التي بناها . وقام تيبولو ، بما لأهل البندقية من ولع بالتنكُّر بالملابس ، بإظهار نويمان في أحسن مظهر ، فألبسه زيًا ذا لون نهدي ، وأشرطة فضِّية . وهو زي من صنع الخيال ، إلاَّ أنَّ نويمان كان ، قبل أنْ يرتقي فيصبح معمارًا في البلاط ، عقيدًا في سلاح المدفعية التابع للأسقف الأمير . وفي الوقت نفسه يشير المدفع في الرسم إلى تعلُّم نويمان حرفة صبِّ المدافع . وما بال ذلك الكلب الذي يشتمُّ نويمان في الرسم؟ ويجيب المرمِّم على هذا السؤال بقوله : «الكلب علامة على الوفاء ، ويظهر البنَّاء نفسه هنا بوصفه الكلب الوفي لسيِّده ، الأسقف الأمير» .

وفي شهر أغسطس من عام 1753 ، وقبل أنْ ينجز تيبولو رسومه الجدارية بفترة وجيزة مات بلتسار نويمان . فها هو قد مُثِّل على هيئة تمثال قبر حيٍّ ، وهو ينظر مرتاح البال إلى أكثر أعماله جرأة ، الدرج الذي تعلوه قبَّة واطئة أبعاده32 x 19 مترًا ، غير ذات عمد ، فرأى أهلُ ذلك الزمان أنَّ إقامة مثل هذه القبَّة أمر مستحيل ؛ إذ لا يمكن أنْ تبقى معلَّقة دون أنْ تقع . غير أنَّها صمدت حتَّى في أصعب الاختبارات التي أتى بها التاريخ : فعندما قُصفت فورتسبورغ في شهر مارس من عام 1945 صارت المدينة أنقاضًا ، وسقط خشب السقف على القبَّة ، ولكنَّها صمدت ، ونجت أكثر الرسوم الجدارية التي رسمها تيبولو من الدمار .

وكان يسكن فورتسبورغ أيَّام تيبولو نحو 14 ألف ساكن ، واليوم يقطنها نحو عشرة أضعاف هؤلاء ، غير أنَّه ليس فيها مبنى واحد جديد ذو شأن . أمَّا حينها ، فقد بَنَت تلك

---

(1) Giovanni Battista Tiepolo

جزء من الرسم الجداري : تجار من «إفريقيا»

المدينة الصغيرة التي كانت مقرًا للأسقف الأمير لأميرها قصرًا فخمًا. فقد اجتمع خير أبناء زمانهم من معماريين، ونحّاتين، ومزخرفين على خلق قصر فرساي الفرنكي هذا. وما كان يمكن أنْ ينجز الرسوم الجدارية سوى فنّان واحد : تيبولو. وكانت أوروبا كلُّها تريم في القرن الثامن عشر النظر بعيني البندقية، من خلال ألوان بهيّة برّاقة. وكان تيبولو يحسن طرائق الرسم جميعها، من رسم التصاميم وحتّى رسم الشخوص العراة، ويتقن تصوير كلّ الموضوعات، والقياسات. وكان سريعًا في الرسم، فكان يُقال عنه إنّه كان ينجز رسم اللوحة فيما كان زملاؤه منشغلون بعد بإعداد الألوان للرسم. وأنجز الرسومَ بتكليف من الوجهاء والقساوسة، ورسم للأسقف الأمير في كولونيا، وللبلاط في سكسونيا. فقد كان يرسم لكلّ من استطاع دفع أجره. وفي صيف عام 1750 تلقّى البلاط في فورتسبورغ رسالة مفادها أنّ السنيور تيبولو قد قرّر القدوم إلى فورتسبورغ ليرسم القاعة القيصرية في القصر لقاء أجر مقداره عشرة آلاف جولدن، وكان هذا أجرًا مرتفعًا جدًّا، يزيد ثلاث مرّات على ما كان دُفع له حتّى ذلك الحين في البندقية. وكان أجر كبير البنّائين في فورتسبورغ لا يزيد يومها على مئتي جولدن في العام. وقد تضمَّن عقد هذا الرسّام، إلى ذلك، أنْ يقدِّم له البلاط الألوان كافّة، وأنْ يتكفَّل بنفقات المأكل والمسكن لتيبولو ولمرافقيه.

وفي شهر ديسمبر من العام نفسه وصلت إلى فورتسبورغ الورشة العائلية التي شملت تيبولو وابنيه، جياندومينكو ولورينتسو، وخادمًا. ونزل هؤلاء في خمس غرف في القصر، تقع في جهة الحديقة، في الجناح الذي أصبح فيما بعد الجناح القيصري. وسُمح لتيبولو، وكانت هذه ميزة خُصَّ بها، أنْ يتناول طعامه على مأدبة الفارس، وكان يُقدَّم فيها لكبار الموظّفين إثنا عشر طبقًا مختلفًا في الوجبة الواحدة، فكانت وجبة الطعام تشبه احتفالاً يدوم ساعتين أو ثلاث

▶ قصر الأسقف بفورتسبورغ : الردهة الخارجية المزدانة برسم جداري في غاية الضخامة للرسّام تيبولو

ساعات. غير أنَّ تيبولو كان على عجل من أمره. لذا فقد فضَّل تناول طعامه مع الخدم. ثمّ عاد فآثر الأكل وحده. وكانت تُقدَّم له ولجماعته ثمانية أطباق على الغداء، وسبعة على العشاء، وثلاثة مقادير من النبيذ الفرنكي. إلى ذلك. يوميًا. ولم يكن هذا كثيرًا، في حقيقة الأمر، على أربعة من الإيطاليين.

وقضى تيبولو ثلاثة أعوام في فورتسبورغ، عمل فيها، وأكل. ولا يحسب بيتر كروكان، كبير المرمّمين، أنَّه أُتيح لتيبولو سوى ذلك كثيرًا.

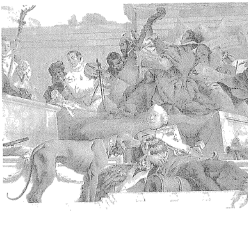
ونرى في الرسوم الأسقف الأمير معتمرًا إكليلاً من الغار، محلِّقًا فوقنا في الدرج، وصاعدًا إلى هذا المسرح السماوي الذي رسمه تيبولو. وقد مثّل المجد والفضيلة، على هيئة امرأتين تحملان ميدالية عليها رسمه الذي يرتقي كأنَّه على بساط طائر من معطفه الأرجواني المبطَّن بالفرو، حيث يلعب ملاكان لعبة التغماية في أثنائه. ولا يأخذ النسر، وهو العلامة التي تزيّن رايته أيضًا، صعود الأسقف الأمير إلى السماء مأخذ الجدّ تمامًا، فتراه ينتف أطراف الغار نتفًا خفيفًا.

وتتَّسم كثير من التفاصيل في هذا المسرح العالمي في فورتسبورغ بهذا الطابع من الروح العابثة، صوّرت بظرف على نحو تمثيلي ومهيب في آن معًا. وفي ظلِّ عزّة الأسقف الأمير تتربَّع أوروبا على عرشها، بجلال. وترى الثور الأسطوري ينظر إلى جانبها نظرة تنمّ عن طيبة وخير، كأنَّه ثور فرنكي. فالرسم الجداري كلّه يتّسم بنفحة من السخرية ومن خفَّة الإشارة.

ولا يرسم تيبولو التأليه الساذج للسلطة الأسقفية المطلقة، وإنَّما ما يشبه أنْ يكون غيابًا بهيجًا لآلهة النظام القديم. ويتلاعب بقدرة فائقة على الرسم، باعتباره فنَّانًا من فنَّاني البلاطات، بالرموز الدالة على السلطة. ومرَّة أخرى يسوق تيبولو كلَّ ما تشتمل عليه تلك الحقبة من أساطير ورموز، كلّ متاع الأسلاف من الثقافة الكلاسيكية، والنظام الهرمي. كلُّ ذلك يغدو رسمًا. وكان هذا الإخراج الماهر للألوان والأشكال هو الإنجاز الحقيقي لتيبولو.

ويتجلَّى في قصر فورتسبورغ التفكير النحتي لهذا الفنَّان، خطوة خطوة، بالمعنى الحرفي للكلمة. فثمّة خمس وسبعون درجة تفضي من البهو إلى أعلى. ويصبح صعود الدرج متعة بدل أنْ يكون عبئاً، كما هو شأنه عادة. ويحجب القوس في أوّل الدرج النظر، فلا يرى المرء أوّل أمره سوى جزء من الرسم الجداري، أميركا العارية، تمتطي تمساحها. وبعد ثماني عشرة درجة جُعلت استراحة، بسطة متوسِّطة في الدرج، فيُطلُّ المرء على أمر جديد مثير: فمن الجهة اليمنى العليا يرى إفريقيا، أميرة إفريقية تركب جملاً، ومن الجهة اليسرى آسيا تمتطي فيلاً. ويمضي المرء في ارتقائه درجات بلتسار نويمان العريضة المسطَّحة مسترخيًا، وهي درجات تحمل لنا مفهومًا خاصًّا في الخطو، وفي الإخراج المتقدِّم شيئاً فشيئاً الذي صحَّحه تيبولو. ولا ينبري الحائط المرسوم للصاعد إلاَّ هنا، عندما يصل المرء إلى بسطة الدرج التي تسبق انقسامه في قسمين يسيران إلى الأعلى في الاتِّجاه المعاكس. ويمثِّل الرسم على هذا الجدار الرابع ذروة رسوم تيبولو الجدارية: أوروبا ورسم الأسقف الأمير تعلو مدخل صالة الاستقبال، غاية درب المراسم هذا.

ويقول كروكان في هذا الصدد: لا يفهم المرء القصد من هذا



جزء من الرسم الجداري: بلتسار نويمان من «أوروبا»

الرسم الجداري حتَّى يفهم ما أُريد منه ؛ فقد كان كأنَّه الموسيقى التي تصاحب مراسم البلاط . وكان تيبولو واجه صعوبة بالغة في العمل في تلك الغرفة ؛ إذ لم يكن للناظر إليها ، أنَّى نظر ، أنْ يرى القبَّة كاملة . فانبغى على تيبولو أنْ يصوِّر ما أراد تصويره على نحو متلاحق ، بحيث تتاح للمرء أنْ يشاهد التصاوير متتالية ، بحسب مسار المراسم عبر الغرفة : من العتمة إلى النور ، صعودًا إلى الأسقف الأمير ، إلى عالم أبولو .

ويبدو كلُّ شيءٍ في هذا الدرج متحرِّكًا ، الحيّز والصور معًا . وتبدو الشخوص المرسومة على الحافَّة المثنية للقبَّة وكأنَّها تطلُّ من طرف الدرابزين ، كأنَّها شخوص خيالية تخرج من الجدران . وأحد هذه الشخوص هو تيبولو نفسه . رجل ذو لحية بنيَّة ضاربة إلى الحمرة ، يعتمر قبَّعة الرسَّامين ، مرسل بصره إلى هدف بعيد ، وقد صوَّر نفسه على هذه الهيئة في الزاوية إلى جانب أوروبا .

وعمل تيبولو تحت القبَّة عملاً مضنيًا ، يومًا بعد يوم ، شهورًا طويلة ، في هذه المساحة التي لا حدَّ لها ، والتي يسودها الضوء المنتشر ، عملٌ يهدُّ الحيل . وكان مساعدوه يرشُّون القصارة الناعمة فوق القصارة الخشنة ، فقد كان عليه رسم الألوان على القصارة الجيرية الرطبة ، بسرعة ودقَّة ، قبل أنْ تجفَّ . «وتُعدُّ الرسوم الجدارية إلى جانب الرسم بالألوان المائية أشدَّ فنون الرسم تعقيدًا من حيث طريقة الرسم ، وقد كان تيبولو يتقن الرسوم الجدارية اتقانًا بعيدًا حتَّى أنَّه كان يُعدُّ ، في الواقع ، رسَّامًا للرسوم الجدارية ، وليس رسَّامًا بالألوان الزيتية .

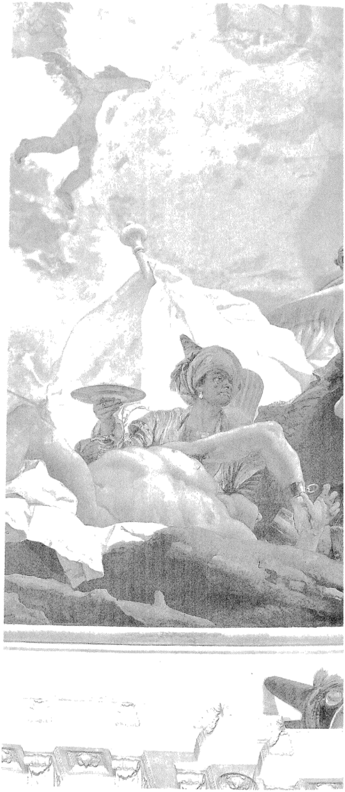
وأمضى المرمِّم نصف عام على سقالته يتتبَّع عمل الفنَّان بعد وفاته . وعبرَ الفارقَ الزمني البالغ قرنين ونصف القرن باستخدام آلات تصوير خاصَّة . مستخدمًا الأشعَّة تحت الحمراء والأشعَّة فوق البنفسجية . فاكتشف في القصارة أشياء طريفة : شعر خنزير خشن من فرشاة تيبولو . وطلقات رشٍّ من آثار صيد الحمام ببنادق الرشّ بعد الحرب العالمية الثانية ، ونقاط ارتكاز الفرجار ، وثقوب المسامير . حيث كانت تُثبَّت الرسوم التخطيطية . وكانت الرسوم تلصق على القصارة المبلولة ، بحيث تظهر أطر الأشكال المرسومة . ولم تصلنا هذه الرسوم ، غير أنَّ لدينا عددًا كبيرًا من الرسوم المعدَّة بالريشة ، ورسومًا تخطيطية بألوان الزيت أو بالطباشير . وقد أُبرزت هذه الرسوم لأوَّل مرَّة في معرض فورتسبورغ كي تقدِّم معلومات مفصَّلة عن نشأة هذه الرسوم الجدارية .

ويشير المرمِّم إلى مشهد نار مخيم ، يظهر فيه اللون الأزرق الداكن محاطًا بإطار أحمر رقيق ، ويسأل : «أترى كيف يتلاعب بالألوان؟» «فتضارب الألوان وتوزيع الضوء رائع على نحو يجعل الجسم يقشعرُّ» . وكان تيبولو يستخدم في رسم المساحات الواسعة أصباغًا بخسة الثمن ، وذلك لرسم الأرض الخضراء ، ودرجات اللون الأسود ، وكلِّ درجات اللون الأحمر المحروق . ولكنَّه كان يستخدم أصباغًا غالية جدًّا لأغراض خاصَّة ومميَّزة ، كأنْ يستخدم الزنجفر أو الملكيت ليمثِّل اللون الأحمر على شفتي أوروبا ، أو يلوِّن ميترا بلون الملاكيت الأخضر . فكانت هذه التفاصيل التي لا تُرى من الأسفل هي التي تضفي على الرسم جميعه ضوءًا وروعة .

ولم يدوِّن تيبولو يوميَّاته ، غير أنَّ المرمِّم كان يقرأ هذه اليوميات من على سقالته ، متمثِّله بخطوط على الجدار ناشئة

جزء من الرسم الجداري : صورة ذاتية لتيبولو (في الوسط) وابنه جياندومينكو (في اليسار)

جزء من الرسم الجداري : «آسيا»



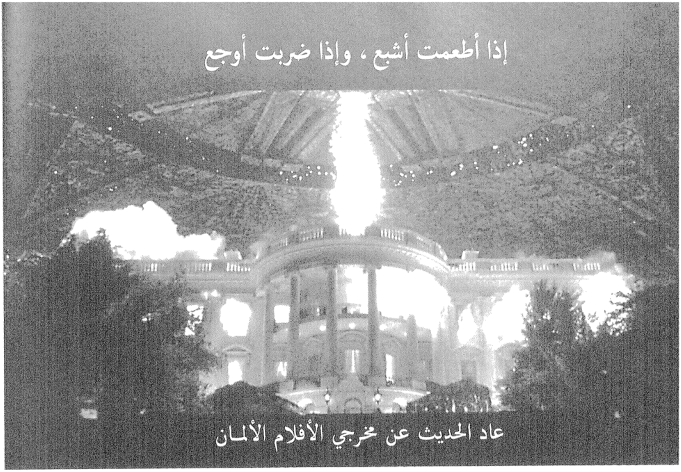
عن الفروق في القصارة تدلُّ على ما كان تيبولو ينجزه مرَّة واحدة ، أو ما كان يؤجِّله ، فيتمُّه في اليوم التالي . وتنتشر هذه القطع على القبَّة كأنَّها الصورة المركَّبة من القطع الصغيرة . واستُخدم الحاسوب في حساب المساحات التي رسمها تيبولو في كلِّ يوم حسابًا بالغ الدقَّة . فبلغت أكبر قطعة 20,699 مترًا مربَّعًا . أمَّا أصغر قطعة فبلغت 0,28 من المتر المربَّع . «واستغرق إنجاز الرسم في الدرج من تيبولو ما مجموعه 217 يومًا ، وهذا كثير ، وسريع . فقد كان تيبولو عبقريًا» بحسب رأي المرمِّم .

وكان لتيبولو ، بطبيعة الحال ، مساعدون . أمَّا لورنتسو ، ابنه الأصغر ، فكان عند مباشرة العمل في الرابعة عشرة ، فيغلب أنْ يكون خلطَ الألوان لأبيه ، وأعانه في وجوه مختلفة من العمل . أمَّا أنْ يكون عمل بنفسه في الرسوم الجدارية فهذا غير وارد ، خلافًا لأخيه الأكبر ، جياندومينكو . وكان ثمَّة أيضًا مساعدان أو ثلاثة . فما بلغ مقدار ما رسمه تيبولو بنفسه؟ لو أجاب المختصُّ بتاريخ الفنِّ على هذا السؤال لقال : «ما بين 90 إلى 95 في المئة من رسوم الشخوص دون شكٍّ» ، إلاَّ أنَّ المرمِّم يعترض على ذلك فيقول : «ليس بهذا المقدار بأيِّ حال من الأحوال» . فالنظر في الرسم ينمُّ عن قدر بالغ من التفاوت في النوعية ، ومن التصحيحات . فحسبك أنْ تتأمَّل ذراع فاما الذي يبدو معوجًّا . أو انظر بناء جسم أوروبا ، وطريقة اتِّصالها بالثور على نحو غير صحيح أبدًا . ولا يلاحظ المرء مثل هذه الأشياء إلاَّ إذا وقف قبالة الرسم مباشرة شهورًا بطولها . وماذا عن تيبولو ، ألم يتنبَّه إلى ذلك؟ «عندما تبلغ مساحة الرسم 677 مترًا مربَّعًا يمكن للرسَّام أنْ يغفل عن بعض التفاصيل . وكان تيبولو يعمل وهو يخشى انقضاء الوقت ، فقد كان الموسم ينقضي في أكتوبر . وربَّما يكون تيبولو ملَّ العمل في هذه القبَّة مللا شديدًا ، فرغب في إنهاء العمل والعودة إلى وطنه ، فاستعجل العاملين معه : «هلموا يا جماعة ، فلن يلحظ أحد الفرقَ من الأسفل» .

وفي مطلع نوفمبر قفل تيبولو إلى البندقية . وكان رئيس البلاط في فورتسبورغ رأى فيه «رجلاً فاضلاً في التعامل وفنَّانًا كبيرًا ، وقد أنفقنا على أجوره ، ونفقات سفره ، وبدلات إقامته نحو 40 ألف جولدن ، فيمكن لنا الآن أنْ نستريح» . وبعبارة صريحة : فقد كانت الخزانة خاوية ، فأُوقف العمل في بناء القصر ، وما فُرغ من بناء الدرج إلاَّ بعد ما يزيد على عشر سنوات .

المصدر : صحيفة دي تسايت ماغتسين DIE ZEITmagazin

إذا أطعمت أشبع، وإذا ضربت أوجع



عاد الحديث عن مخرجي الأفلام الألمان

مشهد من فلم «يوم الاستقلال»

هيلين مكلينبورغر

حقّق ذاك الفلم الذي يردُّ الغزاةُ من الفضاء الأرضَ فيه أنقاضًا خمسة أضعاف نفقات إنتاجه البالغة سبعين مليون دولارًا، وذلك خلال ثمانية أسابيع فقط. وبعد هذه البداية العنيفة في أميركا، أفلح المخرج الألماني رولاند إميريش بفلمه هذا «يوم الاستقلال» في جذب نحو مليوني مشاهد في ألمانيا إلى دور السينما ليشاهدوا هذا الفلم لدى عرضه أثناء نهاية الأسبوع الأوّل فقط، فحقّق بذلك رقمًا قياسيًا في عدد رواد دور السينما.

وصار هذا المخرج يُعدُّ اليوم، وهو ابن أربعين عامًا، وخريج الكلّية العالية للسينما في ميونيخ أحد أهمّ مخرجي هوليود؛ إذ أنَّ أفلامه من أكثر الأفلام ربحًا. وكان إميريش قد نصب لنفسه هدفًا في الحياة وهو أنْ يطعم فيشبع، وأنْ يضرب فيوجع. وقد كان دلّل على ذلك في عام 1983 يوم أخرج فلمه «مبدأ سفينة نوح»، فجاء أكثر فلم من حيث النفقات

(1) Roland Emmerich

من الأفلام التي قُدِّمت مشاريعَ تخرُّج في تاريخ الكلّية العالية للسينما. وأثار الفلم بعض الاهتمام لدى عرضه في مهرجان برلين السينمائي. ولمّا أدرك إميريش أنَّ الطريقة التي يخرج فيها الأفلام لا تجد قبولاً في ألمانيا، رحل إلى هوليود، خاصّة أنَّ أفلامه كانت ترمي إلى أنْ تحوز تقديرا عالميًا. وهناك انتظرته الإمكانيات التقنية والمالية الكبيرة. وفي مطلع عام 1994 خبر هناك أوّل هزّة أرضية قوية «فأثّرت في نفسه وصدمته». فقد كان يصوِّر حينها فلم «ستارغيت»، فإذا بالأستوديو ينهار. فخبر إميريش من ذلك أنَّ المصاعب تلمُّ شمل الناس، فأوحى له ذلك بفكرة فلمه التالي، حيث ينتصر الجانب الإنساني حتّى في أسوء الأحوال.

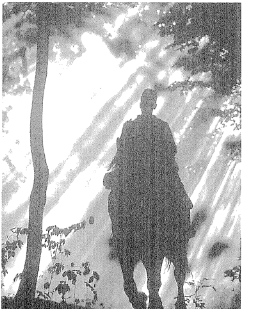
وكان جورج ميليه أخرج قبل أربعة وتسعين عامًا أوّل فلم من أفلام الخيال العلمي، وهو فلم «رحلة إلى القمر». ويقصُّ الفلم قصّة مجموعة من البشر يلبسون ملابس أنيقة يصعدون إلى مركبة فضائية على هيئة صاروخ يُطلق في الفضاء بوساطة مدفع ضخم. ويصيب الصاروخ القمر الغافل

الهائ في عينه اليمنى . فتنحدر دموع الألم منها . ويُقام احتفال يتصالح فيه روّاد الفضاء مع سكّان القمر الشفّافين اللامعين . والذين ينفجرون كفقّاعات الصابون إذا لامسهم المرء أدنى ملامسة . وبعد الاحتفال يعود المسافرون إلى القمر . فينزلون إلى الأرض ، إذ الجاذبية الأرضية تعود بهم من غير ما عناء إلى الأرض . وحقّق هذا الفلم نجاحًا كبيرًا . وبدأ إميريش فلمه «يوم الاستقلال» بنظرة إلى القمر ، هناك حيث خلّف أوّل الزوّار من البشر آثارًا وراءهم : أكياس من البلاستيك ، وأوعية معدنية ، وآثار أقدام ، والعلم الأميركي .

وكُتب على لوحة باللغة الإنكليزية «جئنا في سلام» . ويسود هدوء ، غير أنّ الراية تبدأ فجأة تخفق بشدّة ، ويسقط ظلّ على اللوحة ، ويثور الغبار ، فيمحو آثار الأقدام في الرمال . ويتحرّك جسم داكن اللون فوق أرض القمر : مركبة فضائية . وتطلّ أثناء ذلك في أقصى طرف الصورة الأرضُ صغيرة الحجم زرقاء اللون ؛ فهي هدف هذه الرحلة التي قطعها أهل الفضاء غازين . وتخرج مئات من العجلات السوداء الضخمة من بطن مركبة الفضاء ، وتقتحم سماء الأرض ، كما لو كانت عربة النار المذكورة في العهد القديم في قصّة النبي إيليا . وفي الوقت نفسه تنصبُ الغيوم فوق عواصم الأرض . وتنصبُ من العجلات زرافات من الشخوص الزلقة ذات اللوامس الماصّة والأدمغة كريهة البحر ، ليس لهم غاية سوى إبادة البشرية ، حتّى يتاح لهم أنْ يرعوا بما في الأرض من موادّ خام . وهذا أسلوب لا يبعد كثيرًا عن تصرُّف الجنس البشري نفسه . ويؤدّي هجوم غزاة الفضاء إلى إيقاظ الشعور بالوحدة فجأة لدى البشر كما تفعل الكوارث الطبيعية . وتجمّع الناجون من أهل الأرض ليقوموا بهجوم مضادّ يائس . وكما هو الحال في أفلام الخيال العلمي دائمًا ، فإنّ البشر ينجحون في هجومهم هذا .

ولم يرض فولكر شلندورف (2) بالقليل هو أيضًا عندما أخرج فلمه «المارد» الذي بلغت نفقات إنتاجه سبعة وعشرين مليون مارك . وهذا الفلم أكثر أفلام شلندورف طموحًا ، وربّما كان أكثرها قربًا من شخصه منذ أنْ أخرج رواية غونتر غراس «طبل الصفيح» بفلم يحمل الاسم نفسه . أمّا فلم «المارد» ، فمأخوذ من رواية ميشيل تورنيه «إيرلكونيغ» التي حازت إطراءً شديدًا ، وتُرجمت إلى ستّة عشر لغة . وموضوع الرواية هو القدرة على التضليل من خلال العقيدة و«رومانسية نار المخيم» . ويعرض الفلم للعهد النازي والحرب العالمية الثانية من خلال مصير الفرنسي آبل تيفوغه (قام بدوره الممثّل جون مالكوفيتش) . وهذا الرجل صاحب حبّ ساذج للأطفال ، فيحسُّ أنّه حام لهم . وتتمثّل ذروة السعادة عنده بحمل طفل على ذراعه . وتفتري طفلة صغيرة على هذا الملاك الحارس متّهمة إيّاه بالقذارة ، ولم يحمه من أنْ يُقدَّم إلى المحكمة بتهمة الاعتداء على الأطفال إلاّ اندلاع الحرب العالمية الثانية . وينتهي به الأمر ، بعدما وقع في الأسر ، في شرق بروسيا ذات الطبيعة الهادئة الخدّاعة . فيرى فيها الغابات والسهول الكندية التي كان يحلم بها في طفولته . وتقوم هناك صداقة بينه وبين أحد الأيائل ، ويُستخدم عاملاً في مطعم «نزل الصيادين» حيث كان المارشال الألماني غورينغ يقيم احتفالاته . وأخيرًا ، انتهى به الأمر بوّابًا في قلعة الفرسان الألمان كالتنبورن ، حيث كانت هناك «مؤسّسة تربوية سياسية وطنية» يُعدُّ فيها عدّة مئات من الأولاد الجميلين من شبيبة هتلر ليكونوا من القوّات الخاصّة مستقبلاً . فيحسُّ آبل بأنّه فارس ، وبأنّ القدر اصطفاه ، فيطوف في القرى ممتطيًا صهوة جواده ليجنّد الأولاد ليكونوا

مشهد من فلم «المارد»



(2) Volker Schlöndorff

من ناشئة الجيش . لكنَّ هذا الوضع الهادئ الناعم يتحطَّم ، «فايفان» أي الجيش الروسي يدنو شيئاً فشيئاً ، ويموت الأطفال الذين كان آبل يرعاهم بحبِّه في أتون الحرب الدانية . ويحمل آبل آخر طفل على كتفه كأنَّه القديس كرِستوفوس ويختفي به في المستنقعات .

ويقرُّ شلندورف : «لقد أثار كتاب ميشيل تورنيه إعجابي ، وأخافني في الوقت نفسه ، فهو يتضمَّن نظرة فرنسية الطابع إلى حدٍّ بعيد إلى ألمانيا كأنَّها قصَّة مفزعة» . وفلمه أيضًا يتناول قصَّة مفزعة ، وهو فلم لا يلقي كبير بال إلى النفقات المادِّية . وقد جاء في نقد صحفي لهذا الفلم أنَّه «محبوك ، وقوي ، وعميق . وهو يتقن التعامل مع التأثيرات الكبيرة للأفلام ، ويدلُّ بتفوقه دون أنْ يطري نفسه إطراءً صريحًا ، ويتجنَّب الزخرفة والبهرجة . وفي الفلم كثير من السحر بالقدر الذي يستطيع مختصّ ماهر أنْ يأتي به دون أنْ يكون ساحرًا» . وهذا حكم إيجابي فعلاً . ومع ذلك فلم يلق الفلم قبولاً لدى الجمهور . فما كانت العلَّة في ذلك؟ شلندورف مقتنع بأنَّ السبب لا يرجع إلى موضوع الفلم إذ أنَّ موضوع العهد النازي لم يفقد بعد إثارته وأهمِّيته .

ونلقي قصَّة مفزعة أخرى في فلم «القاتل» ، ولكنَّها هذه المرَّة ليست قصَّة خرافية أو خيالية وإنَّما قصَّة حقيقية . وكانت ألمانيا قد أثارت إعجاب الجمهور في مهرجان البندقية السينمائي عام 1995 عندما عُرض هذا الفلم الذي أخرجه المخرج رومولاد كارماكر (3) ، وهو من أعضاء حركة سينما الشباب ، وقام ببطولته الممثِّل غوتس غيورغه الذي حاز في ذلك المهرجان جائزة أحسن ممثِّل . وقوبل الفلم في مهرجان قرطاج السينمائي السادس بإعجاب شديد ، وُنعت بأنَّه أكثر الأفلام الدولية المشاركة «استثارة ، وإثارة ، وعملاً في النفوس» . وكانت أحداث الفلم حصلت عام 1924 في هانوفر ، وهزَّت الناس آنذاك هزًّا شديدًا . فقد اعترف تاجر اسمه فرتس هارمان (ومثَّل دوره غوتس غيورغه) على نحو لا يخلو من الفخر بأنَّه قتل اثنين وعشرين شابًا كانت له بهم علاقات جنسية ، وقطَّع جثثهم تقطيعًا . وكُلِّف طبيب نفسي بالحكم على الصحَّة العقلية للمتَّهم ، أي على أهليته لتحمُّل تبعات الجرم وبإعداد تقرير بذلك . وتجري أحداث الفلم جميعها في غرفة واحدة فيها ثلاثة أشخاص : فرتس المجرم المتعدِّد الجرائم ، والأستاذ الدكتور شولتسه الطبيب النفسي ، والكاتب بالاختزال الذي لا ينبس طوال مدَّة الفلم بكلمة واحدة . وتشبه المحادثة التي يجريها الأستاذ شولتسه مع فرتس ، أوَّل الأمر ، لعبة تقوم على السؤال والجواب ، كأنَّها امتحان بسيط ، يتضمَّن أسئلة في الجغرافيا ، والتاريخ ، والدين . ثمَّ تنتقل الأسئلة إلى الجانب العائلي . ويتصدَّى فرتس للإجابة على الأسئلة دونما تحرُّج ، فنعرف أنَّه لم يحظ في حياته بقدر كبير من الحنان والحبّ : كان أبوه عدوانيًا ، وأمُّه اختفت في مرحلة مبكِّرة من حياته ، فتُرك وحيدًا لا يجد حنانًا من أحد . فلما تركته خطيبته بعد ذلك ، فقدَ كلَّ سند روحي . ويحدِّث فرتس في إحدى الجلسات شولتسه عمَّا كان يجده من ألم لقلَّة ما كان يلقاه من صداقات وحنوّ .

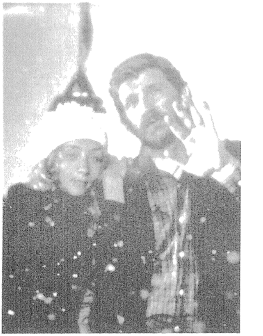
وفيما يقرب من ساعتين يصف لنا كارماكر أعراض هذا الرجل المريض حتَّى أدقِّ التفاصيل . وفي النهاية ، يرجو فرتس من الطبيب أنْ يقول للجلَّاد «أنْ يشحذ السكين التي سيقطع بها رأسه شحذًا جيِّدًا» . وتقول الصحفيَّة التونسية أميرة بن يوسف في مقال لها عن مهرجان قرطاج السينمائي السادس عشر إنَّ فرتس يذكِّرها بشخصية لينين في رواية «الفئران والرجال» لجون شتاينبك . فقد كان هذا الشخص

غوتس غيورغه في فلم «القاتل»

(3) Romuald Karmakar

يفيض حنوًا وعاطفة . وكان محبًّا للموسيقى ، غير أنّه كان يتحوّل أحيانًا دونما علّة إلى وحش . وتمضي الصحفيّة متسائلة : «إنْ كان الفلم يلمح إلى أدولف هتلر الذي تتماثل جرائمه مع جرائم فرتس ، وإنْ كانت بطبيعة الحال ليست من الحجم عينه» . أمّا حكمها الإجمالي على الفلم فهو أنَّ الفلم «يشبه أنْ يكون قطعة موسيقية موضوعها الموت ، كموسيقى قدّاس الموت حزينة وجميلة» .

أمّا فلم «على الجانب الآخر من السكون» ، ففلم من نوع مختلف تمامًا . وهو أوّل فلم سينمائي للمخرجة كارولينه لينك البالغة اثنين وثلاثين عامًا . وهو فلم عن عالم الصمّ مُخْرَج بحساسية وإرهاف بالغين . ولا يغفل الفلم بأيّ حال من الأحوال عن المشاكل الناشئة عن الإعاقة ، ولكنّه مع ذلك ليس «فلمًا عن مشكلة» ، وليس «مشجاة» بل هو فلم مسل . ويعبّر الفلم عن مشاعر عميقة ، ويرسم صورة يمكن تمثُّلها لوضع الصمّ في مجتمعنا . ويفعل الفلم ذلك بخفّة دم مرهفة دون خطابة أو نمطية ، أو دون أنْ يصبح عاطفيًا على نحو محرج .



مشهد من فلم «على الجانب الآخر من السكون»

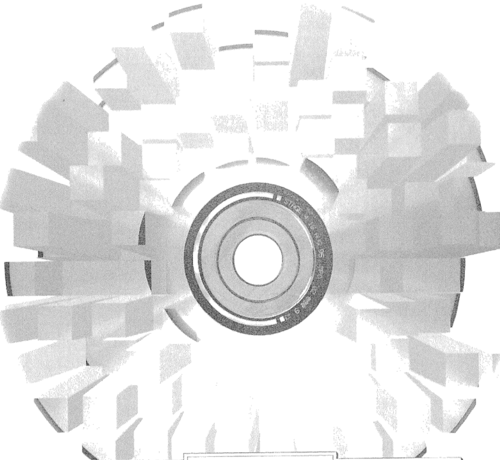
ويحكي الفلم قصّة لارا (قامت بدورها سلفي تشود وبدورها وهي طفلة تاتيانا تريب) ، وهي طفلة أبواها أصمّان . وتمثّل لارا لأبويها الصلة الوحيدة «بالعالم الطبيعي» ، فهي لهم الأذن والفم ؛ إذ هي تُترجم ما يُقال للوالدين ، كلّما اقتضى الأمر ذلك . فتحوِّل لغة الإشارات إلى لغة محكية والعكس بالعكس ، وذلك عندما يُطلب من الأبوين الحضور إلى المدرسة ؛ لأنَّ أداء ابنتهما لا يرقى إلى المستوى المطلوب ، أو مساءً أمام التلفاز ، حين يعجزا عن متابعة أحد الأفلام ، أو في البنك عند الحديث عن طلب قرض . وأبواها محبّان لها جدًا ، غير أنّهما استحوذاها كذلك . ويجري هذا بصورة خاصّة على الأب الذي يتعلّق بابنته بحبٍّ مشوب بالغيرة . فقد قال لها يومًا : «أحيانًا أتمنّى لو كنت أنت صمّاء أيضًا لكنت ساعتها كلُّك في عالمي» . ثمّ تحصل لارا على كلارينت هدية من خالتها ، فتتبدّى موهبتها الموسيقية . ولا تُخطف لارا إلى عالم لا يستطيع أبواها الولوج إليه وحسب ، وإنَّما تمثّل الموسيقى طريقًا تعبره هذه المراهقة لتنحلَّ شيئًا فشيئًا من الاعتماد على أبويها . وعندما تبلغ الثامنة عشرة تعلم أبويها برغبتها في الالتحاق بكلّية الموسيقى ، فيكون هذا صدمة عنيفة لهما وللأب خاصّة . وعلى الرغم من نوبة الغضب التي تصيب أباها ، تمضي لارا في تحقيق رغبتها بتشجيع من خالتها . والتحقت بكلّية الموسيقى ببرلين ، حيث تعرّفت بتوم وهو معلّم وابن لأب أصمّ كذلك . وكان لفت نظرها يوم رأته يتحدَّث إلى أحد الأطفال بإشارات الصمّ فحدَّثته وتحابّا .

وكارولينه لينك مثل إيمريش خريجة كلّية السينما في ميونيخ . ولم يقتصر دورها في هذا الفلم على الإخراج ، وإنّما جاوزت ذلك إلى كتابة السيناريو كذلك . وأمضت المخرجة خمس سنوات تعدُّ للفلم بالبحث ، والمراقبة ، واكتساب الخبرة في عالم الصمّ قبل أنْ تبدأ العمل على الفلم .

وتقول المخرجة «السينما عندي هي أنْ تفتح للحظة واحدة نافذة على عالم غريب» . وحدث ما لم يكن أحد يتوقّعه ؛ فلم يحز فلم «على الجانب الآخر من السكون» نقدًا إيجابيًا وحسب ، بل وحقّق نجاحًا كذلك .

إذا أطعمت أشبع ، وإذا ضربت أوجع . أوليست هذه هي وصفة النجاح بعينها؟

(4) Caroline Link



غوص يبهر الأنفاس في قاعدة للبيانات لا قعر لها

مانفرد دفورشاك

تُصدر دار النشر ك.ج. ساور في هذه الأيام من غير صخب سلسلة من الأقراص المدمجة يجدر أنْ تبهر أنفاس كلِّ عاشق للفنِّ مهتمٍّ به. فتجد على هذه الأقراص لوحات المعرض الوطني ببرلين كلِّها، وعددها 3600 لوحة، وكلَّ أعمال الحداثة الروسية من مجموعة لودفيغ، و3000 ملصق سياسي من عهد الجمهورية الألمانية الديمقراطية، بالإضافة إلى سبع مجموعات أخرى.

فلم لا يلهج الناس بذلك في أنحاء العالم؟ لأنَّ هذه الكنوز مخصَّصة، في المقام الأوَّل، للخبراء، ولا يخفى ذلك على غيرهم. فما أنْ يهمَّ غير المختصِّ بتقليب الصور قليلاً حتَّى يطلَّ عليه من الحاسوب شبَّاك يطلب إجابات: هل العمل المطلوب مرسوم، أم مخيط، أم مشقوق، أم مقصوص؟ وهل يظهر فيه العمل وقد وقع عليه الضوء من أعلى، أم من الجانبين، أم من الجهة المعاكسة؟ وهل مارس الفنَّان حرفة أخرى، فهل كان مهرِّجًا، مثلا؟

فالعمل ليس شعبيًا بسيطًا. فهو ليس كالمعرض الفنِّي، فليس ثمَّة ممرَّات واضحة، وهناك عدد قليل وحسب من النصوص الإيضاحية، وليس ثمَّة أدنى أثر من المعلومات التعليمية. وإنَّما تجد فيه قدرًا كبيرًا من المفردات والأبواب التي يمكن أنْ يُسأل فيها، تتراوح من الأشخاص المصوَّرين في الأعمال الفنِّية، فإلى موضوع اللوحة، وحتَّى مكان إنجاز العمل الفنِّي وزمانه.

ولا عجب، فهذه الأقراص المدمجة تستند إلى أحد كبار الفهارس العلمية في تاريخ الإنسانية، فهرست ماربورغ. وفي معهد فوتو ماربورغ في هِسن تجد نصف تاريخ الفنّ الأوروبي، والفنّ الألماني جميعه موثّقة أحسن توثيق على شرائح الميكروفيش. فثمّة صور لا حصر لها للوحات، ومبان تذكارية، وتماثيل، ومذابح، وأعمال محفورة، يزيد عددها على مليون، وتزداد بمقدار ستّين ألفًا في كلّ عام.

وبغية فهرسة هذه الأعمال فهرسة موحّدة وضع معهد فوتو ماربورغ نظام أرشفة موحّد أُسمي ميداس، وهو نظام كثير الأقسام كثرة شديدة، بحيث يمكن أنْ يُدخل فيه كلُّ عمل فنّي كان أُنجز. وهذا مشروع كبير، لا مثيل له في العالم.

أمّا الكتاب الذي يتضمّن قواعد تسجيل الأعمال الجديدة فيزن كيلوغرامين. والنماذج التي يجب ملؤها كلّ مرّة، ليُسجّل فيها العمل بحسب بابه الفنّي، فيها مئات من حقول المعلومات التي تجب تعبئتها. ويبلغ عدد النماذج التي ملئت ألوفا مؤلّفة.

غير أنّ الأمر يستحقُّ العناء، فلنأخذ، مثلاً، منظرًا لسلسلة جبال من رسم أندرياس آشنباخ، وبعد انتهاء عملية الفهرسة يتكشّف الأساس التاريخي الفنّي لهذا العمل، في مفاتيح ميداس. أمّا مَن رغب عن الإفادة من المعلومات المفهرسة فله أنْ يستخدم الفهرست بما فيه من عدد كبير من الأعمال الفنّية لينظر في هذه الأعمال متأمّلاً وحسب. أمّا جودة صور الأعمال فليست ممتازة، وذلك لأسباب تتعلّق بالمكان المتاح لذلك. إلاّ أنّ برنامج الحاسوب المستخدم للبحث فسهل الاستخدام، ويمكن للمرء أنْ يشاهد على الشاشة معلومات تتّصل بعمل واحد، أو بمجموعة من الأعمال. وهذا يكفي للعثور، مثلاً، على كلّ اللوحات التي رُسم فيها حيوان، أو شيطان، أو حيوان وشيطان معًا. ويمكن للمستخدم أنْ يقرن بين ما يشاء من المصطلحات التي يريد البحث عنها.

وما أنْ يتدرّب المرء على الإفادة من نظام الفهرسة هذا حتّى يدمن على استخدام الأقراص. فليس ثمّة رغبة لا يستطيع البرنامج تحقيقها: فيمكن العثور على اللوحات جميعها التي صُوِّر فيها مستنقع شيطان في ضوء معاكس، أو على كلّ الأعمال التي نشأت بتكليف من دانيل فوغل، وأخيرًا كلّ الأعمال الفنّية على الألمنيوم أو على النجارة المضغوطة التي أُنجزت بعد عام 1912، على أنْ يكون منجزها غير معروف.

وهذا جميعه ليس شيئاً بعد، إذ ندلف الآن إلى جوف ميداس، فننتقل إلى الحقل المسمّى «بحث الخبراء»، فيتجلّى بذلك الغنى الواسع لحقول المعلومات، والذي بقي في أكثره خفيًا حتّى هذه اللحظة. فيمكن لنا الآن أنْ نعرف إنْ كانت اللوحات تحمل كتابة على خلفها من الوسط، أو على أحد الجانبين. كما يمكن لنا أنْ نعرف مَنْ كان تاسع من امتلك هذه اللوحة أو المالك الثاني عشر لها، إنْ وجدا. ونعرف من هذا البحث أنّه توجد في المعرض الوطني ببرلين لوحتان «مثمّنتان»، إلاّ أنّ واحدة منهما فقط من رسم فنّان توفي في بوتشن قرب بون. بل يمكن للمرء أنْ يجد كلّ اللوحات التي صُوِّر فيها بيت يحمل رقمًا معيّنًا.

وتحمل المتاحف، والأرشيفات، ومعاهد البحث في ألمانيا كلُّها، بالإضافة إلى بعض المؤسّسات من البلاد المجاورة الفهارس والصور لما تملكه من أعمال فنّية، لتعالج في ماربورغ رقميًا وتخزّن. وتنشأ الآن هناك قاعدة بيانات للوحات هائلة الحجم اسمها «نظام المعلومات الرقمي لتاريخ الفنّ والتاريخ الاجتماعي»، ويُختصر الاسم ديسكوس، وسيُتاح الدخول إلى قاعدة البيانات هذه من كلّ متحف موصول بها.

ولمّا كان العمل يجري بإشراف فوتو ماربورغ بحسب مقتضيات ميداس، فالإنجاز بطيء جدًّا، لكنّه يتقدّم بشكل دائم. ولن يطول العمل كثيرًا، على أيّة حال، فقد عولجت كلُّ البيانات رقميًا، ولم يبق إلاّ نقل اللوحات إلى سلسلة من الأقراص المدمجة. ونجد اليوم على كلّ قرص من الأقراص العشرة التي أُصدرت حتّى الآن جزءًا صغيرًا من الصور والبيانات من أرشيف ميداس. أمّا الخطوة التالية فهي الإعلانات التاريخية الموجودة في المكتبة الوطنية النمساوية. ولم تُحدَّد الخطوة التالية بعد.

فالعمل كثير، وفوتو ماربورغ يودُّ لو يستطيع أنْ يبدأ اليوم قبل غد في عمل قاعدة بيانات لمخطوطات ترجع إلى العصور الوسطى كانت أُدخلت في كنز ميداس. ويودُّ المرء اليوم في فوتو ماربورغ أنْ ينقل كلَّ ما لديه من معلومات إلى نظام الإنترنت حتّى يتمكّن العالم كلُّه من الاطّلاع عليها، غير أنّ ذلك ليس ممكنًا بعدُ، للأسف، لأنّه لا يوجد مَنْ يتكفّل بأمر نفقات هذه العملية، وهي زهيدة نسبيًا، إلاّ أنّ المسألة ليست إلاّ مسألة وقت حتّى يتحقّق ذلك.

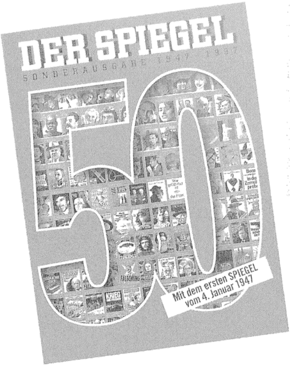
المصدر: صحيفة دي تسايت DIE ZEIT

«دير شبيغل»
بلغت الخمسين ولم تهدأ

ما يزال شعار هذه المجلَّة الإخبارية التي تصدر كلَّ اثنين اليوم كما كان يوم ولادتها في عام 1946 : جريئة ، نشطة ، وحرَّة . ويرجع الفضل في هذا الاستمرار لمؤسِّس المجلَّة ورئيس تحريرها ، رودولف أوغشتاين (1) الذي كانت «دير شبيغل» عنده ، وما تزال ، مدفعًا من مدافع الحرِّية . وعادة ما تصيب طلقات هذا المدفع الصحفيَّة كبد الحقيقة . فليس تستطيع أيُّ مجلَّة إخبارية ألمانية أخرى أنْ تزعم لنفسها أنَّها كشفت من الفضائح السياسية ، أو ألقت بنفس العدد من السياسيين من وظائفهم ، مثل ما فعلت حفارة أوغشتاين الصحفية من هامبورغ .

وبدأت أسطورة «شبيغل» عام 1962 بالإشراق على نحو جليٍّ بوصفها قلعة من قلاع التحقيق الصحفي : يوم جاء فيها تقرير عن الجيش الألماني ، اتُّهمت به حكومة أدناور بخيانة الوطن . فثار جهاز الدولة في بون ، وضربت الدولة ضربتها ، على نحو غير مبرَّر ، كما اتَّضح فيما بعد . وكان لهذا الاعتداء على حرِّية الصحافة عواقبه ، فقد طُرد وزير الدفاع . أمَّا الآن ، فلا يدفع مثلُ هذا التقرير عن مواضيع حسَّاسة أحدًا للاستعانة بالشرطة والقضاء . وهذا يبيح تقدير حجم التغيُّر الاجتماعي الذي حدث في هذه الأثناء . كما أنَّه يسجِّل التغيُّر في وظيفة مؤسَّسة صار لها أنْ تعدَّ نفسها «معملاً لمعالجة النصوص من طراز ممتاز» . وتلقى الموضوعات الحرجة من «شبيغل» ما تستحقُّه من الاهتمام والعناية . يجتمع إلى ذلك تحرير لا يهاب ، وتحقيقات لحوحة ، ودعم مالي وقضائي . ويرى هانز ماغنوس انستنزبرغر في مجلَّة شبيغل «حالة فريدة» في ألمانيا . ولعلَّه يقصد بذلك الجهد الفردي للعاملين في التحرير أسبوعًا بعد أسبوع ، ولكنَّ هذه الفردية ، مع ذلك ، خفية لا تكاد تبين . غير أنَّ هذا التقييد لا يجري على أوغشتاين ، فهو يكتب في مساهماته ما يشاء : تقدُّميًا حينًا ، محافظًا في آخر ، ومرَّة وطنيًا على نحو مربك ،

(1) Rudolf Augstein



وأخرى فوضويًا ، لكنَّه في كلِّ ذلك صاحب حجَّة صائبة جليَّة . ويكون من نتاج ذلك أنْ تُخلق أساطير تفيد منها «دير شبيغل» بوصفها مؤسَّسة . ويفيد منها موظَّفوه في المجلَّة الذين أهداهم أوغشتاين نصف دار النشر . وحسبه شرفًا أنَّه تصدَّى دائمًا ، وما يزال ، لأصحاب النفوذ .

ومع ذلك ، فحتَّى «دير شبيغل» الأسطورة تمرُّ اليوم ، كأشياء كثيرة أخرى في ألمانيا ، بمرحلة انتقالية . بل أنَّ بعض الناس يتحدَّثون عن «ضياع سحر» المجلَّة . ولعلَّ المسألة هي في القلق إزاء الاتِّجاه الذي ستضرب به المجلَّة بعد أنْ يترك الأب أوغشتاين دفَّة القيادة . وربَّما كان من أثر هذا القلق أنَّ المجلَّة غدت تفسح المجال الأكبر في موضوعاتها الرئيسة للحديث في مسائل العصر .

فهل غدت المجلَّة في حاجة إلى «منارة» جديدة ، منارة تأتيها من الخارج؟ والأمر يستحقُّ التجربة ، على أيَّة حال ، فمثل هذا «الجديد» يمكن أنْ يضفي على المجلَّة الروح المعارضة ثانية ، ويردَّ إليها نبرتها اللاذعة . وهاتان سمتان «اتَّسمت بهما شبيغل» يومًا ما . أمَّا إنْ طرحت المجلَّة معالجة المسائل السياسية ، فسيكون في ذلك مقتل لها . إذ أنَّه لا يمكن الاستغناء عن «دير شبيغل» ، فيما يرى أنتسنزبرغر ، طالما أنَّه لم يوجد لها بديل . وليس ثمَّة إشارات إلى مثل هذا . إنَّ

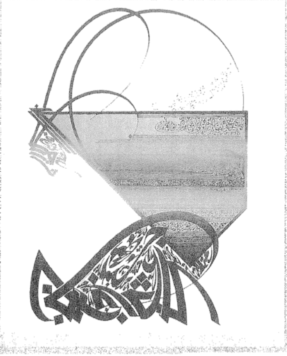
أيّ خسارة في نفوذ وقوّة «دير شبيغل» سيكون له نتائج قاتلة على وسائل الإعلام الليبرالية ، إذ أنّ «دير شبيغل» كانت تقوم بعمل المدكّة لوسائل الإعلام هذه .
وإذا ما نظرنا إلى الوراء ألفينا «دير شبيغل» تعبّر في الخمسينات عن صوت المعارضة ، وفي الستّينات عن صوت الأمّة . وفي السبعينات والثمانينات استعرضت المجلّة المسائل الاجتماعية والتاريخية استعراضًا ناقدًا . ويرجى لألمانيا أنْ ترقب «دير شبيغل» السياسة الألمانية في المستقبل أيضًا بعين يقظة ناقدة ، وأنْ تعود لتضع المعايير ، وأنْ لا تعفو عن رشّ الملح في الجروح .
(MSt)

مرور ثلاثين عامًا على تأسيس الجمعية العربية الألمانية

أحيت الجمعية العربية الألمانية الذكرى الثلاثين لإنشائها في احتفال مشترك في بون مع الغرفة ، الاتّحاد العربي الألماني للتجارة والصناعة ، والتي تحتفل هي الأخرى بمرور عشرين عامًا على بداية عملها على المستوى الدولي . وقد شارك في الاحتفال 860 مدعوًا استطاعوا بفضل جمال الطقس أنْ يستمتعوا ببرنامجين ، أحدهما في داخل القاعات اشتمل على الكلمات ، والخطب الاحتفالية ، والمعارض واختتم بعرض راقص لفرقة الفولكلور الوطنية المصرية ، والآخر في الهواء الطلق تضمّن مشاهد للصيد بالصقور والنسور ، وعرضًا أخّاذًا للفرسان على الخيول العربية الأصيلة . وجاء هذا الاحتفال ضمن الأسبوع العربي الألماني الذي شمل كذلك عروضًا لفرق الرقص الفولكلوري من قطر ، وليبيا ، وسوريا ، وعرضًا للأزياء من الجزائر ، ومعرضًا للصناعات العربية اليدوية وآخر للفنّانين العرب .
وقد أسّس الجمعية التي يبلغ عدد أعضائها اليوم ألفي عضو مجموعة من الأكاديميين الشبّان والطلبة العرب والألمان في مدينة فورتسبورغ عام 1966 أي بعد عام واحد من قطع العلاقات الدبلوماسية بين ألمانيا الاتّحادية وعشر دول عربية . وأعلن هؤلاء ، وهم يبدون تأثّرهم العميق «بإعلان الإفلاس السياسي» عدم رضاهم عن الأوضاع القائمة آنذاك ، ورأوا أنّه يجب عليهم أنْ يفعلوا شيئًا ما بعيدًا عن العلاقات الرسمية . وكان المراد لهذه المبادرة أنْ تكون محصورة في ولاية بافاريا ، غير أنّ أصحابها فوجئوا بما أثارته من اهتمام على نطاق واسع ؛ إذ انضمّ إليها تلقائيًا ثلاثون أستاذًا جامعيًا من جامعة فورتسبورغ وحدها ارتأوا أنّه «إذا كانت العلاقات الدبلوماسية قد قُطعت فإنّه ينبغي إعادة وصل ما انقطع» .

ولم تلبث الجمعية أنْ تلقّت عام 1968 دعوات لزيارة مصر ، والأردنّ ، وسوريا ، ولبنان بصفتها وفدًا شبه رسمي لإجراء محادثات مع ممثّلي الجامعة العربية ومسؤولين في الدول المذكورة . ويقول هرالد بوك ، الأمين العامّ للجمعية ، «لقد ربّت المسؤولون الألمان أيضًا على أكتافنا مؤيّدين» ، ويضيف «إنّ عدم الرضا عن الوضع القائم آنذاك كان واضحًا لدى الجانبين العربي والألماني ، وكان كلاهما يرغب في إعادة العلاقات إلى ما كانت عليه . وهذا ما حدث فعلاً في الأعوام التالية» .

لوحة للخطّاط نجا مهداوي بمناسبة الذكرى الثلاثين لإنشاء الجمعية العربية الألمانية



وكانت المساعدات الإنسانية العفوية أبرز ما اتَّصفت به اتِّصالات السنوات الأولى التالية لتأسيس الجمعية ؛ فمن ذلك ، مثلاً ، الموادُّ الطبيَّة التي قُدِّمت لفلسطين . وكانت الجمعية التي لم يزد عدد أعضائها حينذاك عن 120 عضوًا قد دعت إلى جمع التبرُّعات ، فلقيت دعوتها صدى عظيمًا ، ولكنَّ أعباءها كانت أكبر مما تستطيع ، ممَّا جعلها توشك غالبًا أنْ تتجاوز حدَّ الأمان في الإنفاق . وأضافت الجمعية آنذاك إلى المساعدات الإنسانية تنظيم المعارض الفنِّية في ألمانيا للفنَّانين العرب . ثمَّ بدأ اهتمام رجال الصناعة الألمان والصناعة المتوسِّطة بالجمعية في السبعينات ، وما لبث أنْ انضمَّ إليها مَن كان اهتمامه بالبلاد العربية راجعًا إلى الجانب السياحي . أمَّا اليوم فإنَّ عدد أعضائها من الطلاَّب أقلُّ من السابق في حين ازداد عدد أصحاب القرار في حقلي الاقتصاد والصناعة . ولعلَّ هذا هو الذي أدَّى إلى بعض التحوُّل في مجال عملها ، إذ تركَّز منذ منتصف السبعينات على عقد المؤتمرات الاقتصادية . وبالرغم من ذلك فإنَّ اهتماماتها الأساسية ما تزال هي هي : تقديم المساعدات الإنسانية والتبادل الثقافي والعلمي . (RG)

التقشُّف الإلزامي في معاهد غوته

لم تكن المسألة الأكثر أهمِّية في العام الماضي هي ما قيل بشأن سياسة معاهد غوته من حيث المضمون ، بل كانت سياسة التقشُّف الإلزامي والخلاف على اختيار المعاهد التي سيجري إغلاقها . وقد تمَّ حتَّى نهاية العام الماضي إغلاق خمسة منها في الهند ، وأندونيسيا ، والبرازيل ، والنرويج ، وفنلندا ، ممَّا يعني خفض المعاهد في الخارج إلى 145 في 78 دولة ، فضلاً عن قرارات إغلاق أخرى يُنتظر الإعلان عنها قريبًا جدًّا .

ولكنَّ هلمار هوفمان ، المدير العامّ لمعاهد غوته ، استطاع في مؤتمره الصحفي السنوي أنْ يتحدَّث عن تطوُّر إيجابي كذلك ، فذكر أنَّ مكتبًا تأسيسيًا لمعهد غوته أُنشئ في هانوي التي يعيش فيها مئة ألف من الأكاديميين الذين لا يعرفون الألمانية ، وأنَّ معهد غوته يريد أيضًا أن يكون له وجود في الأراضي الفلسطينية . وقد كانت نتيجة المحادثات التي أجراها هوفمان مع ياسر عرفات إيجابية ، ولكنَّ الجانب الألماني يرغب في أنْ يكون مقرُّ المعهد المقترح في قطاع غزَّة أو في الضفَّة الغربية لا في القدس الشرقية حيث المراكز الثقافية الأميركية ، والبريطانية ، والفرنسية . وقد شارك هوفمان ، والذي يُعدُّ أحد أصحاب المفهوم الواسع للثقافة ، في تقرير سياسة معاهد غوته منذ أوائل السبعينات ، وجعل الغلبة فيها للمسائل الاجتماعية ، والتكنولوجية ، والسياسية ، وأدَّى ذلك إلى أنَّ هذه المعاهد قلَّلت زمنًا غير قصير من اهتمامها بغوته الذي تحمل اسمه وبغيره من الشعراء والمفكِّرين الذي تُعرف ألمانيا بوصفها أمَّة حضارية بهم في مناطق كثيرة من العالم . على أنَّ ثمَّة تغييرًا في هذا التوجُّه يرتبط ، في المحلِّ الأوَّل ، باسم السكرتير العامِّ الجديد يوآخيم سارتوريوس وبيئته الثقافية ، فهو شاعر ومترجم للشعر ذائع الصيت ، وقد أصبح منذ خريف العام الماضي السكرتير العامَّ لمعهد غوته المكلَّف برعاية اللغة الألمانية في الخارج وتشجيع العمل الثقافي المشترك على المستوى الدولي .

ويريد المعهد في عودته الوشيكة للاهتمام بالموضوعات الثقافية الواضحة المحدَّدة أنْ يتعامل معها بأسلوب مختلف عن ذي قبل ، وإليك مثالين على ذلك :

أوَّلهما أنَّ ديوان المحاسبة الاتِّحادي وجَّه اللوم لمعهد غوته لأنَّه أرسل مختصِّين إلى جمهورية ساحل العاج بالطائرة كي يبيِّنوا للفنَّانين هناك كيفية تجهيز الأفران الخاصَّة بصنع الأواني الخزفية . ويري سارتوريوس أنَّ تقديم المساعدة التكنولوجية لا يعني إهمال المهمَّة الثقافية الأصلية . وثانيهما اعتزام أحد معاهد غوته في أوروبا عقد حلقة بحث عن سبل التخلُّص من المياه القذرة ؛ إذ يقول سارتوريوس إنَّ هذا المعهد ينبغي أنْ يتساءل أليس الأولى أنْ يُجمع الناشرون الألمان وزملاؤهم من بلد آخر على طاولة واحدة كي يناقشوا معًا مشكلات الترجمة ؟

ولهذا التركيز الجديد على التراث الثقافي نتائجه في وضع برامج المعهد ، وكذلك في المجال اللغوي . فلن يكون الهدف بعد الآن تصدير اللغة الألمانية ، بل تشجيع نشرها ورعايتها . كما ينبغي أنْ تلقى الثقافة الألمانية ، وكذلك الأدب المكتوب بالألمانية ، في الأقلِّ ، ما يلقاه المضمون الاجتماعي وموضوعات الحياة اليومية اللذان هيمنا على دروس اللغة الألمانية مؤخَّرًا . (RG)

اللغة موطنها الحقيقي

احتفلت الأديبة إلزه آيشنغر (1) في مطلع نوفمبر من عام 1996 بعيد ميلادها الخامس والسبعين . وكانت هذه الأديبة عادت منذ عام 1988 لتسكن في مسقط رأسها ، فينَّا . وهي تتَّخذ موقعًا مهمًّا في الأدب الألماني بعد الحرب العالمية الثانية ، وما زالت تحوز الجوائز الأدبية على نحو مستمرّ ، وكان آخر ما حازته جائزة الدولة النمساوية الكبرى في الأدب . غير أنَّ إلزه آيشنغر تلقى اهتمامًا ، في المحلّ الأوّل ، من العارفين بالأدب وعشّاقه ، كما أنّها تُعدُّ قدوة لزملائها الشباب . ولم تفلح هذه الأديبة في الوصول إلى جمهور واسع من القرّاء ، لا عن طريق ما كتبته من نثر ، ولا عن طريق ديوان شعرها «النصيحة المضيَّعة سدى» ، وإنَّما تسنَّى لها ذلك عن طريق التمثيليات الإذاعية . وهي تتقن هذا الفنَّ الأدبي الذي يعتمد على الكلمة تمامًا ، على التعامل مع اللغة ، شأنها في ذلك شأن زوجها غونتر آيش الذي توفي عام 1972 . وإلزه آيشنغر ابنة لطبيبة يهودية بدأت بعد الحرب العالمية الثانية دراسة الطبّ ، غير أنّها قطعت دراستها لتنهي كتابة روايتها «الأمل الأكبر» ، والتي تروي فيها ما لقته من أوقات مفزعة أثناء البربرية النازية . وعملت بعد ذلك مراجعة علمية في دار النشر س . فيشر ، ثمَّ عملت مدَّة عام مساعدة لإنغه شول في الكلّية الجامعية العليا للتشكيل في أولم . ولقيت قبولاً وتقديرًا من جماعة 47 على عملها «قصَّة مرآة» من عام 1952 . وظلَّت إلزه آيشنغر كاتبة منفردة لا تنتمي إلى جماعة ، وربَّما كانت اللغة التي كانت تحاورها هذه الأديبة في التعبير عن أفكارها حوارًا متأنّيًا مستمرًّا هي موطنها الحقيقي .

وهذه الأديبة مقلَّة في إنتاجها الأدبي ، وهي لم تنشر شيئاً جديدًا منذ أمد غير قريب . وكانت قالت في إحدى المقابلات مؤخَّرًا : «لا ينبغي عليَّ أنْ أكتب شيئاً» . وأطرى يوآخيم كايزر ، أحد الذين اكتشفوا إلزه هايشنغر فيها أنّها «تستطيع أنْ تنتج سحرًا دون أنْ ترمي من وراء ذلك إلى الاستحواذ على إعجاب الناس ، وأنَّ مادَّة الحياة ، والأحلام ، والآلام تستحيل في يديها مادَّة مشعَّة» .

وصدرت منذ حين قريب نشرة جديدة لأعمالها الكاملة على هيئة نشرة جيب بدار النشر فيشر . (TB)

(1) Ilse Aichinger

ازدياد عدد الطلاَّب الأجانب في ولاية بادن فورتمبيرغ

جاء في بيانات دائرة إحصاءات الولاية في شتوتغارت أنَّ 20,427 طالبًا من جنسيات أجنبية كانوا مسجَّلين في الفصل الدراسي الشتوي 1996/1995 في جامعات ولاية بادن فورتمبيرغ ، وهو عدد يزيد بمرَّتين ونصف المرَّة على ما كان عليه قبل عشرين عامًا . وتدلُّ الإحصاءات على أنَّ نسبة زيادة الطلاَّب الأجانب في الفترة ما بين العام الدراسي 1976/1975 والعام الدراسي 1996/1995 بلغت 149 في المئة ، وهي أعلى من نسبة زيادة أعداد الطلاَّب الألمان في الفترة نفسها ، والتي بلغت 66 في المئة وحسب . ولا ترجع هذه الزيادة إلاَّ بمقدار محدود على أبناء العمال الأجانب ، إذ يمثّل هؤلاء ثلث الطلاَّب الأجانب فقط . ويتَّضح من الإحصاءات كذلك أنَّ أكثر الطلاَّب في جامعات الولاية هم من أوروبا الشرقية وإفريقيا . (TB)

جائزة فنّ الفيديو لعام 1996

حاز فنّان الفيديو الفرنسي، روبير كان، جائزة الفيديو الدولية لعام 1996 التي تنظِّمها إذاعة جنوب غربي ألمانيا في بادن بادن ومركزُ الفنّ وتقنية الاتّصالات في كارلسروه. واستطاع روبير كان بعمله «سبع رؤى هائمة» أنْ ينافس نحو 640 عملاً اشتركت في المسابقة، وتفوّق عليها، وحاز الجائزة الأولى التي تبلغ قيمتها 40 ألف مارك. وجاء في قرار هيئة التحكيم أنَّ كان تمكّن في هذا الفيديو من خلق لغة للصوت والصورة لا تستند إلى أساليب التعبير البصرية المعتمدة، وعمله يجاوز، في الوقت ذاته، أنْ يكون عملاً تجريبيًا. أمّا موضوع الفيديو فهو «رؤى» من الصين اليوم والأمس. ويفلح كان «على نحو يدلُّ على التمكُّن من جذب انتباه المشاهد. وذلك دون أنْ تتشكَّل في الفيديو قصّة البتّة يتابعها المشاهد».

أمّا الجائزة الثانية، وقيمتها عشرة آلاف مارك، فكانت من نصيب الفنَّانة الدنماركية ترينه فيستر، وذلك على عملها «ضجّة؟»، وهو فلم كرتون يحاول استخدام الصوت للتعبير عن حركة القطار والدرّاجة الهوائية، فهي محاولة لجعل الصور غير المرئية للضجيج بصرية.

ومُنحت الجائزة التشجيعية، وقيمتها عشرة آلاف مارك كذلك، للنمساوي ماركوس ديغن على عمله الفنّي «مشكّل بالضوء»: يتمثّل العمل في رسم مؤثّر لصورة شخصية من خلال التفاعل بين صورة وجه وبين انعكاس افتراضي لهذا الوجه في الحاسوب باستخدام الضوء استخدامًا متباينًا.

ومُنحت جائزة إنجاز عمل فنّي باستخدام وسائل الاتّصال للبرازيلي كارلوس نادر. ويبدأ الفيديو الذي أعدّه ويحمل اسم «تروفوادا» (أي الرعد بالبرتغالية) بصلاة الاستسقاء الشعبية في المنطقة الشمالية الشرقية. ثمّ يتحاور شعراء، وفلاسفة، ومغنُّون حول البعد الزماني.

أمّا «جائزة المشاهدين» فقد مُنحت لثلاثة من برلين: بيرند بيروتر، ودانيل بندر، وروبرت تسفرنر وذلك على الفيديو «صحتين وعافية» الذي أعدُّوه. وكان تلفزيون جنوب غرب ألمانيا الثالث والتلفزيون النمساوي الثاني بثَّا أفضل خمسين فلمًا، فاختار مشاهدوهما الأفلام الفائزة باستخدام الهاتف والإنترنت، فبلغ عدد المشاركين في الاستفتاء 6689 مشاهدًا.

وجاء منح الجوائز لأوّل مرّة في إطار نهاية أسبوع فنّية في بادن بادن. فقد نوقشت في أستوديو إذاعة جنوب غربي ألمانيا طرق عرض فنون الاتّصال في المتاحف، والتلفاز، والإنترنت. وعُرضت في الوقت نفسه في القاعة الفنّية تكوينة فيديو جاوز حجمها حجم غرفة، وهي من إعداد الفنَّانين السويسريين بيبيلوتي وسمير. (RG)

يمكن استدعاء شروط المشاركة لعام 1998 في الإنترنت تحت الرمز (www.zkm.de) أو بالبريد بالكتابة إلى ZKM, Postfach 6909, 76049 Karlsruhe, Germany

سويسرا وروسيا تفوزان بجوائز «مهرجان الأفلام الوثائقية»

خرجت سويسرا وروسيا فائزتين في المهرجان التاسع والثلاثين للأفلام الوثائقية وأفلام الكرتون الذي أقيم في لايبتسيغ. ويُعدُّ هذا المهرجان أقدم وأكبر مهرجان للأفلام يُقام في شرق ألمانيا، وهو ينعقد بلايبتسيغ في مطلع نوفمبر من كلّ عام. وعُرض في المهرجان لهذا العام 255 فلمًا من سبعة وثلاثين بلدًا. أمّا جائزة «الحمامة الذهبية» لأفضل فلْم يزيد طوله على خمس وأربعين دقيقة، فقد حازته سويسرا بفلم عنوانه «من الأحسن إلى الأحسن». ويعرض الفلم لأسرة تتأرجح بين التفكُّك والتكيُّف. وجاء في قرار هيئة التحكيم أنّه فلم يمثّل دنوًا متحفّظًا وموضوعيًا على نحو غير عادي إزاء موضوع ذي خصوصية. وحاز جائزة «الحمامة الذهبية» للأفلام التي يقلُّ طولها عن خمس وأربعين دقيقة الفلم الروسي «اليوم نبني بيتًا». ويسجّل الفلم على نحو تختلط فيه المرارة والسخرية ما يفعله العمّال في إحدى ورش البناء الروسية.

أمّا المنحة الدولية لأكثر فلم وثائقي تأثيرًا في النفوس من أفلام الشباب، والتي تبلغ قيمتها عشرون ألف مارك، فقد حازها الفلم الهندي «آجيت» من إخراج أرفند سنها. ويتتبّع المخرج

في الفلم الفتى آجيت الذي يُفرض عليه أنْ يعمل خادمًا في أحد البيوت في مدينة هندية كبيرة.

وتميّز المهرجان في هذا العام من سابقيه بكثرة الزوّار، واتّسم إلى حدٍّ ما أيضًا بالنقاشات الحادّة حول الأفلام ذات المحتوى السياسي المختلف فيه. (TB)

المسابقة الدولية الخامسة لعازفي البيانو الشباب

تُعدُّ المسابقة الدولية لعازفي البيانو الشباب التي تُقام سنويًا منذ عام 1988 في إتلنغن قرب كارلسروه أكبر مسابقة من نوعها في العالم. ويشرف على هذه المسابقة ناويوكي تانيدا، أستاذ البيانو المتقاعد العامل الآن في الكلية الجامعية للموسيقى بكارلسروه، وأستاذ الموسيقى في كلّية الموسيقى في الكلّية الجامعية في طوكيو باليابان.

وكان تقدّم للمسابقة الخامسة في هذا العام 309 موسيقيًا شابًا من كلّ أنحاء العالم، ثمّ اختير من بين هؤلاء مئة عازف وعازفة من ثمانية وأربعين بلدًا ليستعرضوا في ثمانية أيّام مقدرتهم على العزف على البيانو.

وحاز الجائزة الأولى للعازفين من سنّ 15 إلى 20 عامًا، وقيمتها ستّة آلاف مارك، في هذا العام البلجيكية إليانه رياس. وحاز الجائزة الثانية في هذه الفئة المشارك الألماني سيفيرن فون إيكاردشتاين.

وفي المرحلة العمرية من 10 سنوات إلى 15 سنة فاز الروسي ليونيد إيغوروف. وانتهت المسابقة الدولية الخامسة، وتُوّجت، في الوقت نفسه، بالحفلة الموسيقية التي أقامها الفائزون، كما جرت عليه العادة. (RG)

أخبار علم الآثار

اكتشاف قبر سلتي في ولاية هسن

عاد السلتيون إلى تصدُّر الأخبار بعد أنْ استطاع علماء الآثار بفضل صور أثرية جوّية الوصول إلى أهمّ اكتشافات هذا القرن، وهو قبر لأحد الأمراء السلتيين. وكان موقع الاكتشاف الذي يقوم على جبل غلاوبرغ ويقع إلى الشمال من فرانكفورت مدفنًا قبل 2500 عام للأموات من المردة ذوي الشوارب المتهدِّلة. ويبدو أنّ الموضع المذكور الذي يبلغ عمقه ثلاثة أمتار في باطن الأرض، وهو على شكل دائرة قطرها عشرة أمتار كان يُستعمل في العبادات كذلك. وقد استطاع المرمّمون مستعينين بإحدى الروافع استخراج جميع موجودات المدفن وهي وفيرة وفرة غير مألوفة في جذع خشبي يزن بضعة أطنان، فمنها القلائد والأساور الذهبية، والمشابك البرونزية، وسيف حديدي، ووعاء ذو فوّهة كان فيما مضى يُملأ بنبيذ العسل. وأدّى اكتشاف المنقّبين تمثالاً من الحجر الرملي يزن أربعة قناطير ونصف القنطار، ويُظنُّ أنّه يمثّل الأمير المدفون هناك إلى أنْ يبلغ هذا الخبر أعلى درجات الإثارة. ويزدان التمثال الذي وصل إلينا بحالة جيّدة على نحو غير مألوف بالقلادة السلتية المعروفة، وله أذنان معروفتان كأذني ميكي ماوس مشكّلتان على هيئة الإكليل المصنوع من ورق الشجر الذي يعدُّ رمزًا للإله، وإنْ كان من الصعب فحص إمكانية أنْ يكون هذا الأمير قد بلغ بين أتباعه مرتبة تقارب مرتبة الإله على النحو المعروف لدى الفراعنة، لأنّ الكهنة السلتيين توارثوا علومهم شفاهًا لا كتابة. ولكنّ إحدى النتائج المؤكّدة لهذا الاكتشاف هي أنّ سيطرة السلتيين امتدّت آنذاك شمالاً أكثر ممّا كان يظنُّ حتّى الآن لتشمل أجزاء واسعة ممّا أصبح بعد ذلك أقاليم جرمانية.

وقد تأكّد مرّة أخرى أنّ السلتيين (قارن فكر وفنّ 60) أضحوا في القرون الخمسة الأخيرة قبل الميلاد جماعة بشرية مهمّة سياسيًا واقتصاديًا، أقامت أوّل حضارة راقية على التراب الألماني، وأنتجت تشريعًا شاملاً، وأدخلت استعمال النقود إلى وسط أوروبا. ولم يكن أحد قادرًا على منافسة السلتيين

بعد استعمالهم المادّة الجديدة للصناعة في عصرهم وهي الحديد، إذ استطاعوا بالأدوات الجديدة المصنوعة من الحديد تقليل مساحة الغابات الكثيفة في مناطق جبال الألب. وبالرغم من أنّه لم يكن للحرب شأن بارز عندهم، فإنّ أسلوبهم في القتال كان يبث الذعر لدى خصومهم، وقد وصفه الكتّاب القدماء بقولهم: إنّهم كانوا يقاتلون عراة، ويصرخون صرخات الحرب المثيرة للهلع. وقد اجتاح السلتيون روما عام 307 قبل الميلاد، ولكنّهم لم يكوّنوا دولة خاصّة بهم قط. ثمّ اكتسحت الآلة الحربية ليوليوس قيصر مدنهم ملتفّة عليهم من الخلف في حين تكفّل الجرمان بباقيها في الشمال. وانتهى الأمر بأن تحوّل معظمهم إلى الثقافة اللاتينية، في حين فرّ بعضهم إلى مناطق بعيدة، مثل إيرلندا وأسكوتلندا، فاستقرّوا هناك، وحافظوا على ثقافتهم.

طروادة: بناء شاهق من العصر الحجري

ما تزال طروادة تقدّم مرّة بعد مرّة المفاجئات، فإذا كان تمّ تحديد موقع السور المحيط الذي وصفه هوميرس ببوّاباته الشهيرة، وخاصّة بوّابته اليسرى، أي الغربية، وكذلك المدينة السفلى الضخمة في سطح الجبل، فإنّ المعبد الأكبر في المدينة قد اكتمل بناؤه الآن، ولكنّه صُنع من الخشب محاكاة للأصل التاريخي الضخم الذي بناه الطرواديون منذ ما يزيد عن 4400 عام على مساحة قدرها ألف متر مربّع، وهو يسمّى باليونانية ميغارون. فلمّا كشف شليمان عن أساس هذا السور الضخم عام 1872 أضحى التصميم المعماري للمعبد معروفًا؛ إذ يبلغ طوله 36 مترًا وعرض أساسه مترًا ونصف المتر. أمّا ارتفاعه فأهل العلم فيه مختلفون، على أنّ المهندس المعماري ديتر كولر من نورنبيرغ، وهو هاو للآثار مثل شليمان قدّم تفسيرًا منطقيًا في هذا الشأن؛ إذ بيّن أنّ هذا الأساس الضخم لا يمكن أنْ يكون لبناء منخفض غير متقن، بل لمعبد بديع شاهق ذي وقار وجلال أشبه بناطحات السحاب، يصل ارتفاعه إلى 24 مترًا، وهو مصمّم وفقًا لمبدأ التناسب الهندسي، ولذا تكون العلاقة بين أجزاء البناء العمودية وأجزائه الأفقية علاقة نسبة وتناسب ثابتين. ويجد المرء شواهد لتطبيق هذا المبدأ الذي أوجد تناسبًا، وتناسقًا، وتآلفًا في كثير من أبنية العالم القديم كالبانثينون، وهو هيكل جميع الآلهة في أثينا، الذي تبلغ نسبة قياساته 4 إلى 9. وقد اعتمد مهندسو المعبد الطرواديون كذلك على مبدأ التناسب العددي وما للأعداد من دلالات، فجعلوا قياس الآجرّ الذي وصل إلينا من المعبد قياسًا موحّدًا في العرض والطول هو 67.5 X 45 سنتمترًا للآجرّة الواحدة، أي أنّ النسبة هنا هي 2 إلى 3. واستند المهندس كولر إلى هذا المبدأ في افتراض العلوّ الشاهق للمعبد. ويرى المختصّون الآن أنّ أدلته في البرهنة على نظريته قاطعة حاسمة. ولم يهمل كولر مسألة تصميم سقف المعبد، بل قدّم لها حلاً مدهشًا ومقنعًا معًا، فبيّن أنّ السقف لا يمكن أنْ يكون منبسطًا مستويًا لأنّ التربة التي يُفترض بسطها عليه سيصل وزنها بعد المطر إلى نحو 350 طنًا وهو وزن خطر لا يحتمله السقف المنبسط، زد على ذلك أنّه لا يوجد بقايا للأعمدة الداعمة له. ولذا يرى كولر أنّ السقف كان متدرّجًا متفاوت الارتفاع مما يجعل درجاته مجاري طبيعية للأمطار، حيث تحوّل هذه المصارف مياه الأمطار عبر هذا التدرُّج بشكل منحدر إلى الأسفل. وقد وصل كولر إلى هذا الحلّ بعد دراسة فخّار عمره ثلاثة آلاف عام من مدينة خاتوشا، عاصمة الحثّيين. وانتهى مزيد من البحث إلى الاعتقاد بأنّ هذا المعبد لم يعمّر طويلاً بعد اكتمال بنائه؛ إذ شبّ فيه حريق هائل جعله أنقاضًا وأطلالاً. وقد كان شليمان عثر في موضع مجاور على «كنز برياموس» الشهير. وبالرغم من أنّه ليس لدينا إلا افتراضات عن أسباب الحريق، فإنّنا متأكّدون من أنّه لم يكن طال البقاء بالمجوهرات في مخبئها عندما انهار المعبد.

أشكال جديدة من الخطوط في الجزيرة السورية؟

قام علماء الآثار بالحفر في منطقة الفرات الأوسط (جرف الأحمر) عن آثار لحضارة من حضارات الصيد والالتقاط ترجع إلى العصر الحجري، وعثروا على بغيتهم. فقد وجدوا «نظامًا للعلامات بالغ القدم». ويتمثّل هذا النظام بخطوط، وخطوط متعرّجة، وعلامات تشبه الحيوانات أو شكل الهلال رُسمت على ألواح حجرية. وقد كان عُثر على علامات مشابهة في كهوف تعود إلى عصور ما قبل التاريخ، إلاّ أنّ دلالاتها ما تزال غير معروفة حتّى اليوم. غير أنّ ترتيب هذه العلامات المكتشفة يدلُّ على أنّها تتّبع نسقًا معيّنًا، ويُقدّر عمرها بنحو عشرة آلاف عام. فيكون عمرها بذلك ضعف عمر أقدم خطٍّ معروف حتّى الآن، أي الخطِّ السومري

التصويري. فيمكن أنْ تمثِّل العلامات على شكل الكلاّب، والأقواس الدائرية، والخطوط المائلة نظامًا محدَّدًا من العلامات يرمي إلى نقل المعلومات. ولا تشكِّل هذه العلامات «جملاً» عادية، وإنَّما يمكن أنْ تروي قصَّة بالصور. وربَّما كان هذا النوع من النصوص التصويرية شائعًا في العصر الحجري الحديث. ولعلَّه ينبغي على المختصِّين أنْ يعيدوا النظر في الرموز التي ترجع إلى هذه الفترة حتَّى يتمكَّنوا من معرفة دلالاتها، ولو تقريبيًا. وربَّما تضمَّنت هذه الرموز على الحجر رسائل معقَّدة من العصر الحجري القديم، أُريد بها نقل المعلومات والزخرفة في آن معًا. وتتبُّع العلامات المحفورة في الألواح الحجرية، فيما يبدو، نمطًا نعرفه من رسوم الكهوف: فيبدو أنَّ واضعي هذه العلامات رمزوا بها إلى مضامين ميثولوجية ومضامين تتعلَّق بالأنساب، وأخرى اجتماعية، وذلك من خلال أنساق معقَّدة من العلامات. فالأمر لا يتعلَّق بحال من الأحوال بخربشات بسيطة أو رسم ساذج. وتجد اليوم هنود أميركا الشمالية والسكَّان الأصليين لأستراليا يرسمون بعدُ رسومات على وجوه صخور مقدَّسة. ولا تقتصر وجوه المقارنة بين هذه الرسومات وبين نقوش جرف الأحمر على الجانب الشكلي فقط؛ فثمَّة غير إشارة تدلُّ على أنَّ علامات جرف الأحمر ترمي إلى حفظ بعض المعلومات بقصد التذكير، فكأنَّها تريد حفظ العالم بإنسانه، وحيوانه، ونباته. وبذلك تتحقَّق الصلة بالسلف. وحتَّى وإنْ لم تبح هذه النقوش كشف ما يراد كشفه أو تفسيره، إلاَّ أنَّها تدفع إلى محاولة حدس طريقة التفكير والحياة الروحية لهؤلاء الناس الذين وضعوا هذه «الرسائل». (PH)

الأوروبيون منذ إعادة اكتشافهم إيَّاها في القرن التاسع عشر «طريق الحرير» (انظر العدد الستِّين من فكر وفنّ) تمرُّ عبر قلب آسيا. تركستان وأوزبكستان، ملتقى أهمّ المدن في التجارة الخارجية بين أوروبا والصين. وتعمل جمهورية أوزبكستان اليافعة، بما فيها من مراكز حضارية قديمة، مثل بخارى، وشيوه، وسمرقند على البحث عن جذور هويتها. ويُراد لمعرض أُقيم مؤخَّرًا في متحف لِندن بشتوتغارت أنْ يساهم في هذا المسعى. فعُرضت أعمال فنِّية ومنتجات حضارية بوفرة لم تُعرف حتَّى الآن، بحيث تعرَّف الزائر بهذه الحضارة المتميِّزة، الصعبة المراس، وذلك في إطار تاريخي يمتدُّ من القرن الرابع قبل الميلاد وحتَّى الوقت الحاضر. وفي مجال التعريف بتاريخ هذه المنطقة وجغرافيتها عُرضت أعمال عن العمارة، وفنّ الكتب، وأعمال فنِّية إسلامية صغيرة، ونماذج تعرِّف بالنتاج الوافر وفرة شديدة للأقمشة في هذه المنطقة. ويشمل تاريخ أوزبكستان التعرُّض للأسكندر الكبير الذي وصل إلى هذه المنطقة. كما أنَّ تاريخها يشمل أيضًا الحديث عن جنكيز خان وتيمورلنك. وكان هذان الأخيران هزَّا أجزاء كبيرة من الشرق وأوروبا عن طريق حملاتهم الغازية، وأسَّسا دولتين عظيمتين، ازدهرت فيهما التجارة والحضارة. وفي القرن السادس عشر بدا أنَّ هذه المنطقة قد ضاعت في غياهب النسيان، حتَّى بدأت أوروبا في القرن التاسع عشر بالاهتمام بهذه البلاد ذات الحضارة العريقة. ويتيح كاتالوج المعرض للزائر أنْ يتعرَّف تعرُّفًا أعمق ما كان رآه في المعرض من معلومات أثرية ومعلومات عن شعب تلك المنطقة وعاداته. (PH)

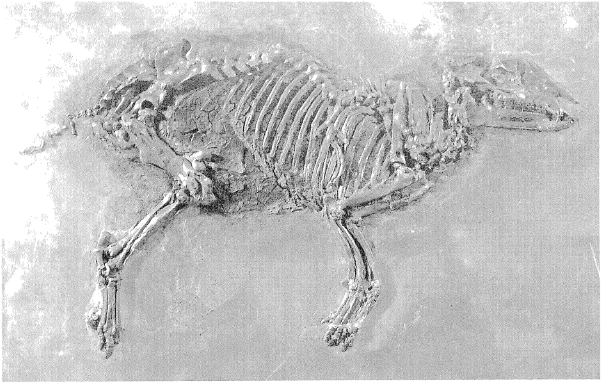
أوزبكستان - تراث طريق الحرير

في البدء كان الحرير، أنفس الأقمشة. وكانت التجارة بالحرير والبحث عن البلد المنتج له، قد وجَّهت الانتباه إلى منطقة كان المرء لا يعرف شيئاً عنها، أو يكاد. وكان يُظنُّ أنَّه تلي حدود فارس والهند مناطق موحشة خطيرة ينبغي على المسافر قطعها حتَّى يصل الصين، موطن الحرير. وكانت طرق التجارة القديمة، والتي أسماها الرحَّالة والباحثون

نافذة على العصر الفجري

تتضمَّن قائمة اليونسكو للتراث العالمي خمس عشرة منشأة ألمانية، بل خمس عشرة مدينة ألمانية. وفي المقابل، فلم يُدرج، حتَّى الآن، سوى موضع ألماني واحد في قائمة هذه المنظَّمة لأبرز المعالم الطبيعية، ألا وهو حفرة مِسل (1) قرب

(1) Messel



دارمشتات. وفي شهر يونيو من عام 1996 تلقّى رئيس وزراء هسن في احتفال أُقيم لهذه الغاية الوثيقةَ التي تنصُّ على أنّ حفرة مسل أصبحت تُعدُّ جزءًا من التراث العالمي، شأنها في ذلك شأن سيرين غيتي، وجزر غالاباغوس، أو منتجع بلوستون الوطني.

ولكنْ، قبل سنوات قليلة وحسب، كان يُراد لهذه الحفرة أنْ تُمسخ فتصبح ملقى كبيرًا لنفايات منطقة الراين والماين. وكان نشأ جدل وخلاف شديدان قبل أنْ تقتنع الدوائر الرسمية أخيرًا بأنّ هذا المنخفض فريد في بابه؛ إذ يتيح النظرَ إلى زمن انقضى منذ تسعة وأربعين مليونًا من السنين، العصر الفجري.

وكانت تنمو في ذلك العصر نباتات شبه مدارية؛ فتحت أشجار النخيل والسرخسيات، على أطراف بحيرة كانت هناك. عاشت التماسيح، وطيور الفلامينغو، والضفادع، والثعابين، والطيور، والخفافيش. وكانت الحيوانات الميتة تغرق في البحيرة، وتستقرُّ في القاع الطيني المائع الذي كان عديم الأكسجين، فانعدمت فيه الحياة وظلّت جثث الحيوانات هناك كما هي، لم تصل إليها حيوانات تفترسها. وبقي الحال في ذلك المكان ملايين من السنين كما هو، لا يتغيَّر فيه شيء، فظلّت تلك الجثث المائية على حالها، وتحجّرت. واليوم يستطيع العلماء الذين يستخرجون هذه المكتشفات ببطء شديد وحرص بالغ من طبقة من الأردواز الزيتي سمكها 190 مترًا أنْ يتعرَّفوا الحياة في العصر الفجري. وتتميّز المستحاثات بحالتها الممتازة على نحو غير عادي، ويرجع ذلك، فيما يُفترض، إلى نوعية الماء السيِّئة جدًّا في بحيرة مسل.

وكان من المكتشفات المثيرة التي ظهرت هناك، وكانت سببًا في شهرة حفرة مسل، حصان قديم ارتفاعه ثلاثين سنتمترًا. وكان اكتُشف في السنوات الماضية عدد من هذه الحيوانات من بينها أفراس بأجنّتها حوامل. وتمثّل الهياكل العظمية الكاملة والحيوانات التي اكتُشفت، وأكلُها في بطونها، مادّة للدراسة لدى الباحثين، فيستطيعون بفضل هذه البقايا أنْ يثبتوا، مثلاً، أنّ الحصان الصغير كان يأكل أوراق الأشجار وأوراق تويجات الأزهار بدلاً من الأعشاب.

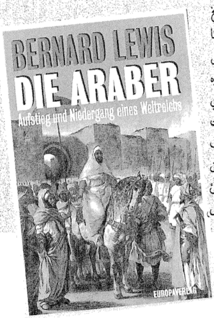
وينقل المختصُّون ما يكتشفون من السلاحف، والثعابين، والقنافذ المتحجِّرة في الأردواز إلى صفائح الراتينج الصناعي، وجعلوها بذلك صالحة للعرض الدائم في المتاحف.

ويرجع الفضل، في المقام الأوّل، في جعل هذه المتحجّرات جزءًا من التراث العالمي إلى مواطني مِسل الذين ناهضوا مشاريع إقامة مكبّات النفاية مدّة عشرين عامًا. وانتهت الاحتجاجات والمحاكات بأنْ اشترت ولاية هِسن عام 1991 تلك المنطقة. ومع ذلك، فما زالت القمامة تهدِّد الموقع، فعلى بعد لا يزيد على مئة وخمسين مترًا من هذا الموقع للتراث العالمي، يُخطّط لإقامة مكبّ للنفايات البيتية. (TB)

DIE ARABER
Aufstieg und Niedergang
eines Weltreiches
Bernhard Lewis
Europa Verlag, München, 1996

العرب
ازدهار إمبراطورية وانحدارها
برنارد لويس
دار النشر أوروبا فرلاغ
ميونيخ 1996
287 صفحات

هذا الكتاب الذي مضى على صدوره نصف قرن هو أقرب إلى أنْ يكون موجزًا لتاريخ العرب منه إلى أنْ يكون محاولة لتفسير ذلك التاريخ. وقد استطاع مؤلّفه المستعرب البريطاني برنارد لويس بلوغ هذا الهدف. وتبيّن نظرة في فهرس الكتاب ما أراده مؤلّفه، إذ اعتنى، في المقام الأوّل، ببيان موقع العرب في تاريخ البشرية، فحلّل هويتهم ومنجزاتهم، وكذلك المعالم الأساسية لكلّ مرحلة من مراحل تاريخهم. على أنّ منهجه التاريخي التقليدي أثبت أنّه ليس معينًا على بلوغ متعة القراءة. ولم تستطع طبعات الكتاب الخمس، بما في ذلك الطبعة المزيدة التي تصل بهذا التاريخ حتّى حرب الخليج، أنْ تجعله كتابًا أثيرًا لدى القارئ الألماني يحرص على وضعه على الطاولة المجاورة لسريره بالرغم من أنّه معروض بشكل ظاهر في جميع المكتبات العامّة. زد على ذلك أنّ التصويبات التي أدخلها المؤلّف على الطبعة الألمانية الأولى من الكتاب لم تتمكّن من جذب القارئ الألماني بسبب مغالاتها في الإجمال والتحفُّظ. ويسمع المرء نقدًا مشابهًا لهذا لدى ممثّلي النقد الأنجلو سكسوني؛ لأنّ الصورة التاريخية للعالم العربي تتّخذ سبلاً مألوفة ولها أسس ثابتة. وهكذا عرض لويس تاريخ العرب من العصر الجاهلي إلى العصر الحاضر دون أنْ يضيف جديدًا؛ فلا يكاد كلامه على الفتوحات الأولى وعلى الإمبراطورية الإسلامية العالمية حتّى سقوطها يزيد شيئًا إلى ما نعرفه عن ذلك. وبحث المؤلّف تأثير الحضارة العربية في أوروبا، وتتبّع كذلك بواعث التوسُّع العربي، وأصول القومية العربية. ويبدو أنّه تعثّر في هذا المجال المعقّد بعض التعثُّر لأنّه لم يُدخل العلوم الاجتماعية كعلمَي السياسة والاجتماع في تحليله إلاّ نادرًا، كما أنّ بعض ما توصّل إليه من نتائج كقوله إنّ الدول العربية صارت تتحكّم بمصائرها بعد الاستقلال يدلُّ على ضيق في الأفق لا يمكن قبوله؛ ولذا فإنّ هذه النتائج لا تنصف العرب في ماضيهم ولا في مستقبلهم. وهكذا نرى أنّ الكتب العلمية المتخصّصة ضربان: ضرب يؤثّر في قارئه تأثيرًا شديدًا ويجذبه جذبًا أخّاذًا، وآخر فخم المظهر تُلفّق له الشهرة تلفيقًا. (HvG)



KULTURMENSCH IN
"BARBARISCHER" FREMDE
Deutsche Reisende im Tunesien
des 19. Jahrhunderts
Munir Fendri
Iudicium Verlag, München, 1996

الإنسان المتحضّر في البلاد الأجنبية «البربرية»
الرحّالة الألمان إلى تونس في القرن التاسع عشر
منير الفندري
دار النشر يوديسيوم فرلاغ
ميونيخ، 1996
491 صفحة

هانز ولف بيغر

منذ ما يقرب من عقد ونصف العقد غدا أدب الرحلات والوجوه الثقافية للرحلات بابين ثابتين ممتعين من أبواب البحث العلمي. وليس الاهتمام في هذا الباب مقصور على ما كتبه المؤلّفون المشهورون، مثل غوته، وهاينه، أو فلاوبرت، وإنّما يشمل جميع ما ظهر في هذا الفنّ الأدبي بمجمله. ففي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كان أدب الرحلات، إلى جانب الرواية، أحبَّ الفنون الأدبية إلى القرّاء، ممّا يجعل هذا الفنَّ الأدبيَّ مناسبًا مناسبة تامّة للدراسات المعنية بتاريخ الأذواق الأدبية، وبالجوانب الاجتماعية للأدب. وأصبحت مجالاتٌ علمية أخرى مهتمّةً بأدب الرحلات، مثل التاريخ، والجغرافيا، وعلم النفس الاجتماعي. وكان انبثق عن هذا العلم الأخير مجال جديد من مجالات البحث يسمّى «علم الانطباعات الذهنية»، وهو علم يبحث على نحو منظّم في الطريق التي تتشكّل فيها

شخصية المرء وتصوُّره عن نفسه من خلال تعرُّفه إلى الغريب عنه. واتَّسع البحث في أدب الرحلات اتِّساعًا شديدًا، حتَّى صار يشقُّ على المهتمِّ الإلمام به.

غير أنَّ مؤلِّف هذا العمل يعرف هذه الأبحاث على اختلاف مذاهبها وضروبها. ولم يتناول البحثُ حتَّى اليوم، على أيَّة حال، الرحلات إلى المغرب عامَّة، وإلى تونس خاصَّة، بالدراسة على نحو منظَّم، لا من الوجهة التاريخية، ولا من الوجهة الأدبية، ولا من الوجهة السياسية. وتثير المصادر الكثيرة التي يذكرها الفندري ويقوّمها العجبَ في النفوس. فثمَّة نصوص لرحَّالة رحلوا بغرض التجارة أو التعلُّم، ولعلماء في العلوم الطبيعية، وفي التاريخ، ولمبشِّرين، ودبلوماسيين. وكاتبو النصوص من الرجال والنساء، ومنهم ناس ذوو صفة حكومية أو رسمية، وآخرون ليسوا كذلك كان دافعهم إلى الرحلة حبّ الاطّلاع وحده. وتتنوَّع هذه المصادر؛ فإلى جانب الكتب، ثمَّة مذكِّرات سياسية، ونصوص اتَّخذت طابعًا روائيًا. ويعرِّفنا المؤلِّف كذلك بسيرة حياة الكتَّاب واحدًا واحدًا، وكان ذلك اقتضى منه أحيانًا بحثًا مضنيًا في السجلاَّت والوثائق. وهو يحدِّد الحالة الأدبية الإجمالية للمصادر، بل ويقوّمها أيضًا. ويصنِّف الفندري المؤلِّفين بحسب عقائدهم، ولا يتحرَّج من إطلاق الأحكام القيمية، فهو يتساءل، من باب التدقيق، إنْ كان المؤلِّف رأى فعلاً ما يصف، وإنْ كان ينقل ذلك بأمانة، أم أنَّه إنَّما أخذ ما كتبه من أشياء وأحكام عمَّن سبقه، أو أنَّه حدَّث عن أشياء لم يرها بنفسه، أو إنْ كان نقل ما كان انتهى إليه عن طريق الأقاويل. ويتحقَّق المؤلِّف من التزام المؤلِّفين، ومن دوافعهم، ويجعلها تتكشَّف من خلال وصف أصحابها للمناطق الغريبة بما فيها من ناس، وعادات، ومنشآت. فكان في ذلك تطبيق ممتاز للنقد العقائدي ولعلم الانطباعات الذهنية.

ويبدأ الفندري بأنْ يصوِّر للقارئ خلفية الموضوع، والمعلومات الأساسية التي تتيح له أنْ يفهم ويدرك المعلومات، والتأويلات، والأحكام القيمية التي يضفيها هو على الأشياء. فيعرض لتاريخ المغرب منذ العصور الوسطى، ويعرِّف ببلاد شمالي إفريقيا وبالقرصنة البحرية التي كانت تصدر عن هناك. وهو يوضح مفهومي «البربرية» و«دول القرصنة البربرية» من وجهة نظر تاريخية، ويبيّن، إلى ذلك، ملامح تطوُّر تونس فيما يتَّصل بالدولة العثمانية وبالسياسة الاستعمارية الأوروبية. وكذلك الأمر فيما يتَّصل بالعلاقات الدبلوماسية المثيرة بين تونس والدولة الألمانية الإمبراطورية. ويتَّسم عمل الفندري بأنَّه لم يجمل ما في الدراسات التاريخية حول هذا الموضوع وحسب، بل واستقى في غير موضع من مصادر دبلوماسية وسجلاَّت حكومية. فيمكن بذلك مقارنة ما جاء في هذه المصادر بما جاء في تقارير الرحَّالة للتثبُّت من دقَّتهم، وأمانتهم، فتكون هذه المصادر بذلك معيارًا يتَّخذه في تقويمهم وتقويم أعمالهم.

واعتنى المؤلِّف بجلاء التصوُّرات الأساسية التي تحدِّد توقُّعات الألمان الذين يزورون تونس، فتجدهم ينعتونها بأحد هذه النعوت: «إفريقيا»، و«الشرق»، و«قرطاجنة». فإذا ما فضَّل الرحَّالة أحد هذه المفاهيم على سواها، تكشَّف لنا إنْ كان يرحل بقصد البحث العلمي، أم بحثًا عن الإثارة، أو سعيًا إلى تعرُّف الحضارة. ويوضح الفندري نشأة هذه النزعات القيمية المختلفة، وكيف تطوَّرت في غضون قرن من الزمان. ويتحدَّث كذلك، بطبيعة الحال، عن السبل التي أُتيحت للرحالة في التنقُّل. وأهمُّ من ذلك أنَّه يتحدَّث عن المعوِّقات التي كانت تعترض سبيل الرحَّالة الأوروبيين أثناء ترحالهم في تونس على اختلاف أنواعها، من معوِّقات جغرافية، أو تقنية، وكذلك المعوِّقات ذات الطابع السياسي أو الديني. ويتعرَّض هذا العمل لمسائل كثيرة، مستندًا في ذلك إلى مصادر موثوقة: الطرق وسبل المواصلات، وحالة الطرق، والخانات، والتعليمات المتصلة بجوازات السفر، وإمكانية الاستعانة بمرافقين، أو من باب أولى، ضرورة الاستعانة بهم، والمصاعب اللغوية والمالية، أو المشاكل المتعلِّقة بالملابس، أو بالسلوك، وعادات الطعام، إلى جانب أشياء كثيرة أخرى.

وبعدما أطلع المؤلِّفُ القارئ على كلِّ هذه التفاصيل ينتقل إلى التعريف بالرحَّالة، والذين اختار بعضًا منهم لتميُّزهم من سواهم. ويجلو المؤلِّف من خلال استعراض هؤلاء الميزات التي يتَّصف بها تعرُّف تونس لدى المسافر. وهو يعرِّف القارئ بالسمات الخاصَّة بهؤلاء الرحَّالة، وبمواضع ضعفهم،

وبآرائهم المسبقة، أو أنَّه يثني على موضوعيَّتهم، وعلى شهاداتهم الأمينة. ومن هؤلاء، إلى جانب آخرين أقلّ شأنًا، بوكلر موسكاو (1)، وبارت (2)، العالم، وناختيغال (3)، الودود إلى الناس، ومالتسان (4)، المراقب الدبلوماسي. وتُعرض أعمال هؤلاء على نحو يبيّن خصائصها جميعها، ويُنطقها الفندري عن طريق ما يقتبسه منها في كتابه، ثمَّ هو يزن هذه الأعمال ويقوّمها. فيتمثّل في العمل استعراض واسع لتعرُّف الألمان الشرق عامّة، وتونس خاصّة. وتجد في عمل الفندري تأمُّلات عقلية عميقة حول مفردات، مثل «الإسلام»، و«التعصُّب»، و«الحريم»، و«انحطاط منطقة حضارية» (يشيرون بذلك إلى فترة حكم قرطاجنة أو إلى الفترة الرومانية)، و«التوقُّعات المستقبلية». ويكاد الرحّالة يجمعون على ذكر هذه العبارات ومناقشتها. وتأتي تأمُّلات الفندري بخصوص هذه العبارات ضمن تحليله للنصوص، وكذلك ضمن تقويمه للمؤلِّفين من وجهة نظر تاريخية عقلية.

ولا بدَّ أخيرًا من الثناء على اللغة، فقد جاءت منمَّقة أحيانًا دون أنْ يؤثِّر ذلك في معلومات الكتاب، وجاءت خلوًا تمامًا من العبارات الفارغة، فيستمتع القارئ بمطالعته. (HWJ)

(1) Pückler-Muskau (2) Barth (3) Nachtigal (4) Maltzan

GESCHICHTE EINER STADT
Eine Kindheit in Amman
Abdalrahman Munif
Lenos Verlag, Basel, 1996

قصّة مدينة
طفولة في عمّان
عبد الرحمن منيف
دار النشر لينوس فرلاغ، بازل
283 صفحات

كان بعض زملاء عبدالرحمن منيف استخدم هذا الفنَّ الأدبي القائم على الجمع بين السيرة الذاتية وتاريخ المدن، فكذلك فعل بورغيس عند حديثه عن بيونس آيرس، ونجيب محفوظ عن القاهرة. وهنا يتَّخذ عبد الرحمن منيف عمّان في الثلاثينات والأربعينات لتكون مسرحًا لقصّ سيرته الذاتية. ففي عمّان قضى بطل القصَّة الذي لا يضفي عليه المؤلِّف اسمًا، وإنَّما يكتفي بنعته بالصبي، سني طفولته. ويسرد هذا الفتى على مسامعنا عن الأشخاص والأشياء الذين صادفوه، كأنَّما يقرأ من محضر مكتوب. فهو يتحدَّث، مثلاً، عن الأطباء الذين كانوا في الحيّ الذي كان يسكن فيه، وعن طبائعهم الغريبة، وعن زبائنهم. ويسرد علينا بطريقة ساخرة عن السنوات الطويلة التي قضاها في الكتَّاب يتعلَّم القرآن، وعن الشيوخ المضحكين الذين كانوا يعلّمون هناك، مثل حافظ وسالم، وكذلك عن أساليب العقاب المؤلمة التي كانا يأخذان بها، والتي كانت تصيب البدن والروح معًا. غير أنَّ العنف والقهر سادا المدارس الحكومية أيضًا. فليس يوجد معلِّم لا يحمل مسطرة أو عصا. وكان أحد هؤلاء، أبو كلام، بارعًا في استخدام المسطرة، رغم أنَّ سبّابته كانت مقطوعة. أمَّا الأطفال فكانوا يخفِّفون عن أنفسهم وقع عقابه ويهزءون منه بالتساؤل عن الطريقة التي يتلو فيها المعلِّم الشهادتين في الصلاة وهو مقطوع السبّابة؟ أمَّا جدَّة الصبي، والتي كانت بمثابة سند عقلي له حيثما لزم ذلك، فقد كان لها رأيها الخاصُّ في المسألة، والذي يعبِّر عن التعاطف مع الأطفال: كلُّ ذي عاهة جبّار. ومع ذلك فقد كان الأطفال يجدون ما يعوِّضهم من هذه الحياة المضطربة في المدرسة. فقد كان كلُّ فصل من فصول السنة يأتي بتسلية ومغامرات. إطلاق الطائرات الورقية في الهواء، والسباحة، والصيد، وركوب الدرّاجات الهوائية، ولعب كرة القدم؛ كلُّ ذلك كان يعينهم على تحمُّل الظروف التي كانت تزداد سوءًا. وكان الأطفال يستمتعون بصورة خاصَّة بالرحلات إلى رأس العين، مارّين بالجامع المجاور، حيث كان شيخ الجامع يعاقب الشباب على «قلَّة أدبهم» برميهم بالحجارة، وكان هذا يؤدّي، في أغلب الأحوال، إلى «رماية» مضادَّة. وكانت الجدَّة تعجب، على أيّة حال، من هذه الممارسات، وتتساءل: مَنْ الذي جعل من هذا شيخًا؟

ومع بداية الحرب العالمية الثانية تتغيَّر عمّان تغيُّرًا ملحوظًا، فقد أرسل الإنكليز مزيدًا من الوحدات، وأصبحت الأفواه تتناقل أسماء، مثل رومل وبرلين. وأدَّت ثورة الجيلاني في العراق في شهر مايو من عام 1941 إلى ارتفاع في الأسعار، وازداد الشكُّ

والخوف عند الناس. وعظم كرههم لـكلوب باشا، ونعتوه «بأبي حنيك» تنفيسًا عن أنفسهم. وتعمل القضية الفلسطينية على زيادة التشكيك زيادة كبيرة في النظام الاجتماعي السائد. وكان من الأمارات الخارجية على التغيُّر الاجتماعي اختفاء الطربوش والقلبك الشركي اللذان أصبحا مستلزمين من لوازم التراث الشعبي. أمَّا الاستقلال الذي وُعد به الأردنُّ، فلم يتحقَّق، فقد أخلف الإنكليز والفرنسيون وعودهم. وتعزَّى سكَّان عمَّان بترديدهم المثل القائل بأنَّ «إبليس لا يخرِّب بيته». ثمَّ يتحقَّق الاستقلال في عام 1946، غير أنَّ الأعوام التالية كانت شديدة لانتشار الأوبئة، وغزو الجراد، وقيام إسرائيل، فشاع الاضطراب في الناس. ونمت عمَّان، خلافًا للقاهرة، أو دمشق، أو بغداد، نموًّا غير مركزي، فانقسم المجتمع الحضري على نفسه في مدينة للأثرياء وأخرى للفقراء. أمَّا الفتى فيأبى البقاء في عمَّان بعدما أنهى المدرسة، فيلحق بجدَّته إلى بغداد. فتنتهي بذلك الطفولة، وعمَّان القديمة كذلك. (HvG).

SYRIEN
Rüdiger Gogräfe und Klaus Obermeier
Hirmer Verlag, München, 1995
JORDANIEN
Joachim Willeitner und Helmut Dollhopf
Hirmer Verlag, München, 1996

سوريًا
روديغر غوغريفه وكلاوس أوبرماير
دار النشر هرمر فرلاغ، ميونيخ، 1995
247 صفحة
الأردنُّ
يوآخيم فيلايتنر وهيلموت دولهوف
دار النشر هرمر فرلاغ، ميونخ، 1996 222 صفحة

أصدرت دار النشر هرمر فرلاغ هذين المجلَّدين الكبيرين عن سوريا والأردنّ، فقدَّمت بذلك لكلِّ أصدقاء هذا الحيِّز الحضاري عملين من الطراز الأوَّل. أمَّا النصُّ فيفي برغبة القارئ كاملة، وأمَّا الصور الرائعة، وهي نحو ثلاثمئة فتشمل كلَّ شواهد الماضي ذي تاريخ العمارة الرائع. ويشمل المجلَّدان كذلك عمائر ومناطق أصغر أو أقلَّ شهرة تفاجئ القارئ وتسرُّ العين. فيشبه الكتابان زيارة إلى خزانة كنوز تاريخ الحضارة. ففي المجلَّد عن سوريا يحمل المرء عشرة آلاف عام من التاريخ المفعم بالحركة بين يديه. فيرى صحارى لا حدَّ لها، وواحات خصبة، وشطآنًا خضراء يانعة تحثُّ القارئ على زيارة هذا البلد، أو أنَّها تحيي ذكرياته عنه. ويبدأ الكتاب بنظرة جغرافية عامَّة تكشف للقارئ على نحو واضح طبيعة البلد وما فيه من تنوُّع جغرافي. أمَّا التعريف التاريخي فيتناول الفترات التاريخية جميعًا من البدايات في حقب ما قبل التاريخ إلى العهد العثماني دون أنْ يغفل عن أيِّ فترة من فترات الحكم. ويتَّسم الكتابان بكثرة المعلومات، وبإحكام الصياغة، ممَّا يدفع عن القارئ الملل عند مطالعته هذه النصّ على ما فيه من تنوُّع وتعدُّد في المعلومات. ويتجلَّى من وصف الحضارات المختلفة في سوريا والأردنّ ومن خلال الحديث عن علاقاتها السلمية والحربية بعضها ببعض صورة رائعة عن التأثيرات المختلفة التي كانت تعود دائمًا فتذوب واحدتها في الأخرى. وتعين صور المباني التذكارية في إيضاح هذه المراحل التاريخية، إيضاحًا ينطبع في الذاكرة. ومن أمثلة ذلك أفاميا بشارع الأعمدة الرائع فيها، أو واحة تدمر، أو دورا أوروبوس، القلعة الهلنستية المطلَّة على الفرات، والتي حاربها السلوقيون، والفرثيون، والرومان، والساسانيون. وكانت دورا أوروبوس أحد المواقع التي جمعت حضارة الشرق والغرب على نحو يستحقُّ الإعجاب، بحيث ساد فيها العنصر الشرقي. وتنتصب القلاع الإسماعيلية اليوم على نحو يذكِّر بقصص المغامرات، مثل قلعة أبو قبيس، وقلعة شميميس قرب السلمية، وقلعة المضيق المطلَّة على الجهة الشرقية من سهل الغاب في ظلِّ جبال العلويين.

وتجد إثارة من نوع آخر في القصور الصحراوية في البلدين، مثل القصر الأموي للخليفة هشام في الصحراء السورية، أو قصر الحير الشرقي، وله سور ضخم يمتدُّ ستَّة عشر كيلومترًا. أمَّا قصيِّر عمرة فهو أنموذج للقصر

الصحراوي الصغير ذي الرسوم الجدارية الدالّة على التأثيرات البيزنطية . وتؤكّد هذه الرسومات أنّ الفنّ الإسلامي المبكّر كان يعرف رسم الشخوص رغم تحريم التصوير في الإسلام . أمّا حمام الصرح ، فربّما كان يومًا في فخامته مزيّنًا بالفسيفساء الإسلامية المبكّرة ، لكنّه اليوم ليس إلاّ خربة ، رُمّم فيها الحمّام مؤخّرًا . وقرب الحدود السورية في جنوب حوران تجد أنقاض قصر برقع الذي كان يمثّل في زمان الرومان جزءًا من حدودهم الشرقية ، ثمّ صار سكنًا للرهبان ، واتّخذه الوليد بن عبد الملك آخر الأمر قُصيرًا للصيد .

أمّا قلعة الخرانة الصغيرة الواقعة شرق عمّان فهي ذات طابع منفّر ، غير أنّ عمارة الغرف فيها ذات طابع مؤثّر . فلا يدخل ضوء النهار إلى الغرف من خلال النوافذ ، وإنّما من خلال شقوق ضيّقة في الجدران تمنع دخول رمال الصحراء إلى الغرف . أمّا البتراء النبطية الواقعة في وادي موسى فغنية ، في الحقيقة ، عن الإشارة . فأبنيتها موثّقة أحسن توثيق ، وكذلك طرقها التجارية وعلاقاتها السياسية ، والتي تركت آثارها أيضًا على هيئة نحو عشرين بناء حجري تذكاري في الحِجْر أيضًا في السعودية . ونجد آثارًا مشابهة قرب السيق البارد غير بعيد عن البتراء . ويرى المرء هناك تشكُّلات الحجر الرملي التي تعرّضت لعوامل الطقس ، ثمّ الأبنية الدائرية في البيضا ، وهي آثار إحدى أهمّ مستوطنات العصر الحجري الحديث في تاريخ البشرية .

ومن المواضع التي تستحقُّ الزيارة ما يسمّى قلاع الحجّ العثمانية التي ترجع

الصورة العليا : أفاميا التي فيها أطول شارع للأعمدة ما زال قائمًا في سوريا

إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ولعلَّ قلعة الحسا أحسنها حالاً، بحيث أنَّها تستحقُّ ترميمًا شاملاً.
وتلفت القلاع والحصون الكثيرة التي بناها الصليبيون النظر أيضًا. ويبدو بعضها جزءًا من البيئة الجبلية المحيطة حتَّى يكاد يضيع فيها، مثلما هو حال قلعة الغويرة على تلِّ الحابس قرب البتراء. وكانت هذه المباني الدفاعية تمتدُّ من الكرك، فإلى الشوبك، وتنحدر حتَّى تصل العقبة. أمَّا جرش، غراسا القديمة، فهي أحسن المدن القديمة في الأردنِّ حالاً، وهي تذكِّر بالمدن الرومانية في إيطاليا، مثل بومبي، وهركولانوم.
ويحسُّ مَن يزور هذه المواقع بعد أنْ يكون قرأ عنها في الكتابين أنَّه قد زارها من قبل، وأنَّه عارف لها. ويجتمع رمل الصحراء إلى صرير الجنادب ليتَّحدا بتاريخ عمره آلاف السنين، ويكوِّنا جميعًا ذكرى تستعصي على النسيان كما عصت قبلها العمائر والأراضي فعلَ الزمان.
(PH)

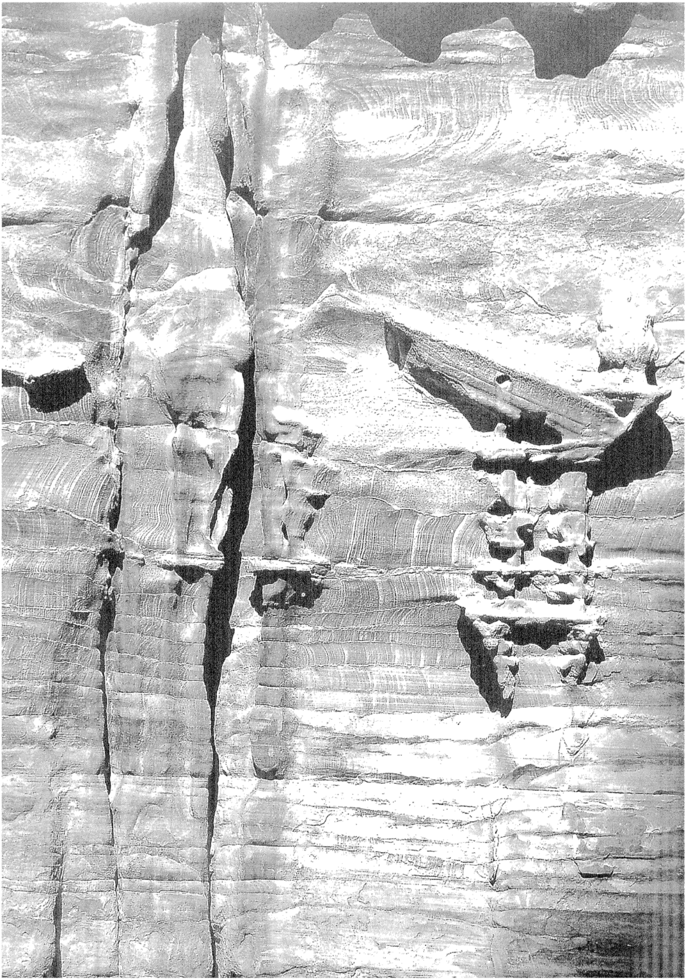
DAS PFAND
Emily Nasrallah
Lenos Verlag, 1992, Basel

الرهن
إميلي نصر الله
دار النشر لينوس فرلاغ، بازل
190 صفحة

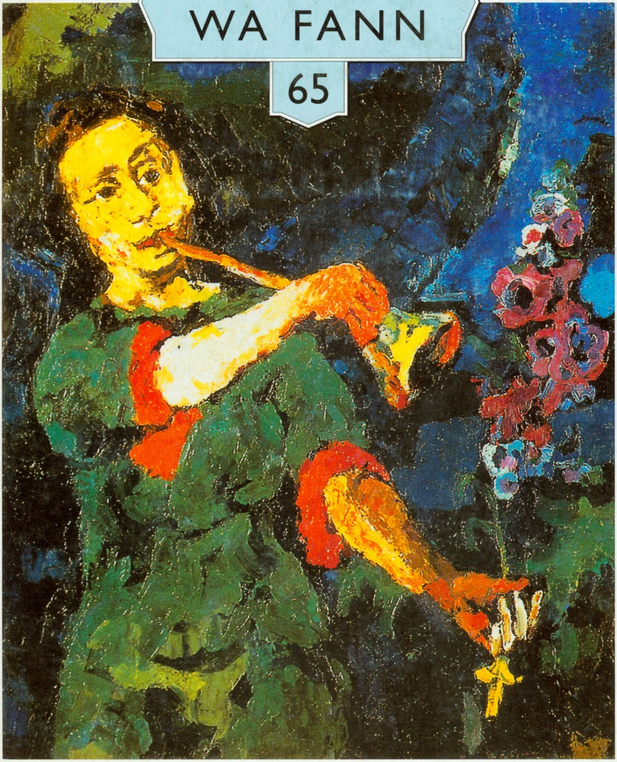
إميلي نصر الله أديبة لبنانية معروفة؛ وقد عرَّفت الجمهور أثناء معرض فرانكفورت للكتاب في أكتوبر من عام 1996 بآخر أعمالها الأدبية. ويبدي هذا الجمهور اهتمامًا متزايدًا بموضوعها الأدبي الأساسي، ألا وهو وطنها لبنان الذي تتَّخذه خلفيَّة ومسرحًا تعرض من خلالهما مصائر البشر. وأكثر ما تعرض له هذه الأديبة هو مصائر النساء. وكانت إميلي نصر الله تناولت في أوَّل رواية لها «طيور أيلول» التي كتبتها في عام 1962 عن النساء اللواتي يضربن في دروب يستقللن بها عن سواهنَّ، ممَّا يفضي إلى القطيعة بينهنَّ وبين بيئتهنَّ القروية، بحيث يقضي عليهنَّ «بالبقاء خلف الأبواب». وجعلت هذه الأديبة مناهضة النساء للواقع الاجتماعي موضوعًا لروايتها الثانية التي صدرت عام 1964 «شجرة الدفلى»، وكذلك لروايتها التي صدرت بالألمانية مؤخَّرًا «الرهن» من عام 1974.
وتتجلَّى في هذه الرواية حالة العجز والاستسلام من خلال بطلتها، رانية، وهي ابنة لرجل وامرأته يعملان بالزراعة على طريقة الضمان. ولا تعرف رانية أنَّ والديها وعدا، عند ولادتها، الرجل الذي تضمَّنا الأرض منه، نمرود بإعطائه البنت وأنَّهما «رهناها» له، وذلك لقاء أنْ يترك لهما البيت والمزرعة. وترى رانية في هذا الاتِّفاق مع نمرود خيانة، وترحل إلى بيروت للدراسة قاصدة نسيان نمرود. ولا يحسن نمرود التعامل مع الناس ومع النساء خاصَّة، ويريد أنْ يشكِّل رانية بنفسه، بحسب تصوُّراته الأبوية. فهو يمثِّل الماضي، والقمع، والقرية اللبنانية. وتخفق كلُّ مساعي رانية للتحرُّر. وتقف سهام، وهي صديقة رانية التي كانت أودعتها مذكِّراتها، عاجزة تمامًا إزاء الانصياع والاستسلام التامَّين اللذين تبديهما رانية. أمَّا حبيبها، مروان، الذي يمثِّل المدينة اللبنانية، فيتخلَّى عنها في اللحظة الحاسمة، ويتركها وحيدة، فتعجز رانية، وقد تُركت وحيدة، عن كسر طوق هذه الدائرة المغلقة التي فرضها عليها القدر، فتبقى مرهونة. (HvG)

صورة الغلاف الخلفية: أوسكار كوكوشكا، جزء تفصيلي من لوحة «سُلطة الموسيقى» (1920)، زيت على كتَّان، 100 x 151,5 cm

◄
البتراء: المطر يحفر عبر القرون مجرى عموديًا على واجهة هذا المعبد النبطي



INTER NATIONES

FIKRUN WA FANN

65